Cena 25 zł

KUŹNICA

Rok IV — Łódź, 13 czerwca 1948 r. — Nr 24 (145)

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

br. stron 5-8

Wpisano do zakładki periodyków I Miejskiej wypożyczalni książek dla dorosłych dn. 13. VI 1948 r.

„Kto wie, czy to nie pora, w której zaczną się sprawdzać od dawna głoszone proroctwa Zachodu o wielkiej przyszłości słowiańskiego szczepu",

Aleksander Świętochowski

TREŚĆ NUMERU:

ŁEON GOMOLICKI —
U PODSTAW REALIZMU ROSYJSKIEGO

GEORG LUKACS —
O „STRACONYCH ZŁUDZENIACH" BALZAKA

SEWERYN POLLAK —
ROZWAŻANIA POKONKURSOWE

WŁODZIMIERZ SŁOBODNIK —
WIERSZE

ADOLF SOWIŃSKI —
DEBIUT BROSZKIEWICZA

JERZY BROSZKIEWICZ —
UCIECZKA

MELANIA KIERCZYŃSKA —
MŁODZIEŻ PODZIEMIA W POWIEŚCI ANDRZEJEWSKIEGO

WANDA LEOPOLDOWA —
JESZCZE RAZ POKOLENIE

A. SZLONSKI
PIEŚŃ

K. W. ZAWODZIŃSKI —
O NIEKTÓRYCH TRUDNOŚCIACH KRYTYKI LITERACKIEJ, TEORETYCZNYCH I PRAKTYCZNYCH

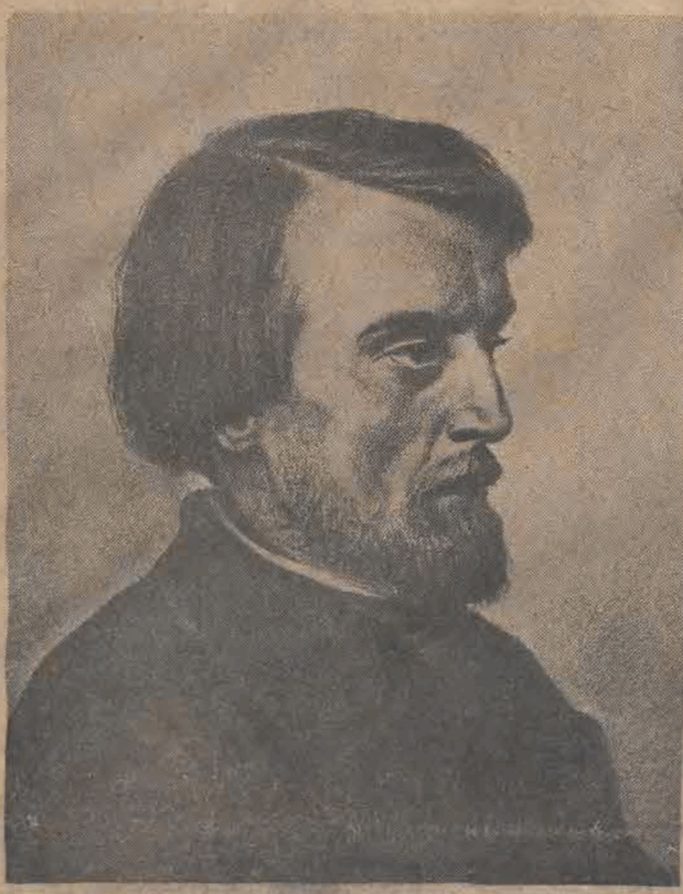
PRZEGLĄD PRASY

KORESPONDENCJA

NOTY

LEON GOMOLICKI

U PODSTAW REALIZMU ROSYJSKIEGO*)



Wisarion Bielinski

1.

W „Kurierze Warszawskim" z dnia 22 kwietnia 1827 roku ukazała się anonimowa korespondencja z *Moskwy o rosyjskim życiu literackim.* Była to bodajże pierwsza polska relacja na ten temat, wymieniając nazwiska Puszkina, Polewoja, Pogodina i Kaczenowskiego. *Obecnie wiemy*, że autorem jej był Mickiewicz. Informacje poety rzucały kilka nazwisk i tytułów ówczesnych pism rosyjskich bez zagłębiania się w ich treść i kierunki „koterii literackich". Uderza osobliwe ubóstwo tych wiadomości. Mniej więcej w tym samym czasie Michał Grabowski był zaskoczony ilością ogłoszeń periodyków, ukazujących się w Petersburgu i Moskwie. „Więcej trzydziestu dzienników, — pisał w liście do Zaleskiego, — z tych niektóre bardzo ważne i mające już sławę kilkuletniego wychodzenia za sobą. Jaka różnica z naszą biedną Warszawą, gdzie jeden tylko niespracowany Grzymała utrzymuje jeszcze sławę dziennikarską". Obok tych pism co rok mnożyły się nowe almanachy, reprezentujące grupy, kółka i po prostu salony literackie; prosperowała prasa popularna, prowadzona przez wydawców-kupców i zawodowych dziennikarzy w rodzaju Grecza i Bułharyna. Był to okres wzmożonego ruchu literackiego. Z jednej strony szukała wyjścia rodząca się w społeczeństwie myśl krytyczna, wzmagała się ideologiczna polemika romantyków francuskiej i niemieckiej orientacji. Z drugiej zaś wkraczała w życie a tym samym i do literatury, nowa siła młodej burżuazji rosyjskiej. Powstawał nowy czytelnik, a z nim nowy wydawca, dogadzający jego gustom i zainteresowaniom. Mickiewicz przyglądał się z bliska tym przemianom, w których estetykę kantowską zastępował Schelling i Hegel, a dawne nikłe nakłady periodyków myśli hermetycznej zamieniały się na poczytne wydawnictwa popularyzatorskie. Postępując z czasem tacy literaci jak Puszkin, lub młoda moskiewska grupa romantyków-lubomudrów rywalizując z wulgaryzatorami literatury przystąpiła do pierwszej próby stworzenia organu poświęconego rozpowszechnianiu ideologicznych zasad romantyzmu. Wiemy, że Mickiewicz był w środowisku tych ludzi, brał udział w „chrzcinach" „Wiestnika Moskiewskiego" czasopisma Puszkina i lubomudrów, jak również, że współpracował i przyjaźnił się z ich wrogiem, literatem nowego burżuazyjnego typu, Mikołajem Polewojem. Pozycje historyczne tych sił ostatecznie wyklarowały się dopiero później, kiedy Mickiewicz opuszczał granice Rosji. Ale jakimś trafem lub niezwykłym poczuciem rzeczywistości wymieniając w swojej korespondencji tytuły kilku czasopism rosyjskich wskazał na pierwszym miejscu właśnie te ośrodki literackie, w których zarysował się proces powstawania nowego kierunku realistycznego. Za „rosyjskiego Lessinga" tego kierunku uznano wkrótce Bielinskiego.

W jednym z późniejszych swoich artykułów Bielinski doradzał jako jedyną metodę zrozumienia twórcy konieczność odszukania „punktu skrzyżowania się południków i równoleżników w którym zastał on ludzkość w jej rozwoju historycznym". Takim „punktem topograficznym" czasów Rosji mikołajowskiej było centralne zagadnienie kapitału przemysłowego i rolniczego. Ostoja światowej reakcji politycznej, tradycjonalista konserwatyzmu, Mikołaj, rozumiał niepowstrzymany wzrost nowej siły. Pierwszym jego posunięciem dyplomatycznym był sojusz z Francją i kontakty z Canningiem, reprezentantem kapitału w polityce. Angielska burżuazja triumfowała kiedy Canning dopiął swego, stworzywszy przeciwko Turcji koalicję trzech mocarstw, która zarazem kładła kres hegemonii austriackiej. Metternich był pokonany, monarchia rosyjska, za pośrednictwem której powstało święte przymierze, sama deptała swe dzieło. To co za czasów „liberalnego monarchy" Aleksandra stanowiło postrach postępu europejskiego, znajdowało się obecnie w rozpaczliwym stanie rozszarpanych części — „membra disiecta", jak określił triumfująco angielski premier. Rosja wraz z City londyńskim wypowiedziała się za wyzwoleniem Grecji.

W polityce wewnętrznej stłumiwszy frondę drebno - szlachecką, nie spełnił Mikołaj nadziei również i zamożnego ziemiaństwa. Opierając się na biurokracji administracyjnej, kokietował on kapitał, posuwając się aż do uznania nierentowności pańszczyzny. W swojej mowie do delegacji szlachty smoleńskiej powiedział: „Ziemia należy do nas, do szlachty, prawem krwi, przelanej za państwo, ale nie rozumiem w jaki sposób doszło do tego, że człowiek stał się rzeczą; nie mogę sobie tego wytłumaczyć inaczej jak tylko przez chytrość i oszukaństwo jednych i ciemnotę drugich. Temu należy położyć kres. Lepiej oddać dobrowolnie, niż czekać aż zostanie odebrane przemocą. Pańszczyzna jest powodem, że nie mamy handlu i przemysłu" („Annienkow i jego przyjaciele". Petersburg, 1892, str. 601). Nacisk rynku zachodniego, gospodarka pieniężna w państwie, postępy przemysłu, wzrost warstwy dorobkiewiczów ze środowiska chłopskiego i mieszczańskiego, wszystko wskazywało na to, że Rosja weszła w nowy okres, przed którym nie mogły jej uratować rozpadające się dekoracje oficjalnego światopoglądu patriarchalnego. Aby ratować przed tym natarciem historii degenerującą się szlachtę, Mikołaj z jednej strony zastosował rygory do najbardziej zatwardniałych w praktykach feodalno-pańszczyźnianych, z drugiej zaś usiłował zachęcić ziemiaństwo i biurokrację do przemysłu i interesów handlowych. Jednocześnie otaczał opieką światopogląd dorobkiewiczów z ludu i mieszczaństwa i schlebiał im przy każdej sposobności. Był on pierwszym carem, który zwiedził targi niżnionowogrodzkie. W 1826 roku na rozkaz Mikołaja stworzono komitet porozumiewawczy między kapitalizującą się szlachtą a kupiectwem. Oczywiście oficjalną cnotą młodego kapitału miała być ta sama szlachecka trójca — ojczyzna, kościół i monarchia. Każdy przejaw protestu i wybujałego liberalizmu wypleniało się natychmiast z brutalną bezwzględnością. Na nieszczęście poza monarchy burżuazyjnego okazała się nie mniej wygodna od pozy jego liberalizującego poprzednika. Rozpęd historii europejskiej nie znosił miar połowicznych, myśl poprzedzała życie, nowe siły wybuchały pod powierzchnią, rozsadzając zwietrzały ustrój. Mało było stwierdzać nierentowność pańszczyzny. Tama ta wstrzymywała wzbierającą rzekę historii, grożąc kataklizmem gospodarczym i politycznym. Tego co wybuchało od wewnątrz nie można było zdławić zesłaniem na Sybir kilku studentów czytujących pokryjomu zakazane utwory socjalistów utopijnych. Powstanie listopadowe, nieprzerwane bunty chłopskie (w liczbie ponad 600 samorzutnych rokoszy), wreszcie niewspółmierna walka z kapitałem i przemysłem zachodnim doprowadziły Rosję mikołajowską do skrajnych form reakcji politycznej, a wreszcie do katastrofy sewastopolskiej.

Na okres ten przypada rewizja romantyzmu w polityce i literaturze; mimowolnym świadkiem pierwszych jej rozdziałów był Mickiewicz. Między tymi rozdziałami na kartach dziejów romantyzmu rosyjskiego znajduje się jako przerywnik sztych, przedstawiający powstanie dekabrystów: pod pomnikiem Piotra I nieruchome szeregi bagnetów tonące w kłębach dymu armat mikołajowskich. Ostrzem bagnetu został przecięty żywy prąd myśli rewolucyjnej. Katastrofa grudniowa zniszczyła pokolenie romantyków rewolucjonistów, pozbawiła romantyzm rosyjski swobodnego rozwoju form narodowych. W pewnym sensie dzień biernego oporu na placu Senatu można uznać za 9 thermidora literatury rosyjskiej. Jest on granicą pomiędzy idealizmem romantycznym drobnej szlachty, a realizmem burżuazyjnym tak zwanych „raznoczyńców", nowej warstwy społecznej, przejmującej odtąd przewodnictwo na drodze postępu. Armaty na placu Senatu obudziły pokolenie, urodzone w latach inwazji [illegible] na Rosję, pokolenie Herzena i Bielinskiego.

2.

Dzieje indywidualności twórczej Bielinskiego obejmują okres najbardziej intensywnej polityki Mikołaja. Obudzony przez armaty 14 grudnia, na łożu śmierci przywitał ten pierwszy materialista rosyjski wypadki 1848 roku. „Wiadomość o rewolucji lutowej zastała go jeszcze przy życiu; Bielinski zmarł biorąc jej łunę za zorzę rodzącego się jutra!" (Herzen). Gdyby nie śmiertelna choroba, która przerwała nić klarującego się światopoglądu, Bielinski zakończyłby swoją drogę intelektualną na pozycjach marksizmu. Na to wskazuje ostatni jej etap, kiedy jako krytyk przyjął zdecydowanie materializm Feuerbacha i zaznajamiał się z poglądami socjalistycznej lewicy heglowskiej. Z drugiej strony gdyby nie śmierć naturalna nie uniknąłby losu tych wszystkich, którzy wówczas myśleli niezgodnie z oficjalnym programem państwowym. Komendant twierdzy Pietropawłowskiej, spotykając Bielinskiego na ulicy zwykle zapytywał go żartobliwie: „Kiedyż do nas? mam całkowicie urządzoną ciepłą celkę, specjalnie dla pana pilnuję". Żarty te stały się niemal rzeczywistością, gdy już udręczony krwotokami krytyk dostał wezwanie by zjawił się do III Wydziału, „celem zawarcia osobistej znajomości".

Widmo zesłania towarzyszyło Bielinskiemu od chwili wstąpienia w 1829 roku na uniwersytet moskiewski. Środowisko studentów moskiewskich Mikołaj słusznie uważał za ośrodek rewolucji. Właśnie tu po zdławieniu ruchu dekabrystów odrodziły się opozycyjne nastroje polityczne. W 1826 roku powstało koło braci Kritskich, które żądało odwetu za los Pestela i Rylejewa. Jeszcze rząd nie zdążył zlikwidować go, a już Kritskich zastąpił Sungurow, który skupił dookoła siebie młodzież wyznającą konstytucjonalizm. W 1834 roku sungurowcy zostali aresztowani i podzielili los towarzyszy Kritskich — kończąc życie na zesłaniu i w batalionach karnych. Wówczas miejsce ich zajęło koło Herzena, pierwszy ośrodek rosyjski socjalizmu utopijnego.

Wisarion Bielinski urodził się w 1811 roku i był o rok starszy od Herzena. Od dzieciństwa poznał on twarde życie raznoczyńca. Nędza prześladowała go do czasu kiedy choroba przybrała formy nieuleczalne. Dostatek materialny przyszedł za późno. Mimo to bieda i troski nie złamały moralnej siły wybitnego intelektu. Było to inne, zahartowane pokolenie, które wkrótce na czołowych pozycjach postępu społecznego zastąpiło rozbitków romantyzmu. Mickiewicz prawie nie znał go w Rosji. Kiedy rzucał w morze ze statku angielskiego monety z nienawistnym godłem carskiego orła dwugłowego, Bielinski przebywał jeszcze na prowincji. Pozbawiony środków do życia, bez pomocy rodziny własnymi siłami przygotowywał się do egzaminów z myślą o uniwersytecie moskiewskim. Mieszkał we wspólnym pokoju z uczniami seminarium duchownego, którzy żywili się chlebem i wodą, zadowalniając się najprymitywniejszymi środkami w życiu pełnym mozolnej pracy i oddania nauce szkolnej. W wolnych chwilach debatowali oni na tematy filozofii i literatury. Bielinski był bardziej od nich oczytany. Czytując czasopisma studiował artykuły krytyczne. Był to okres filozofującej krytyki pogrudniowej, kiedy na pierwsze miejsce wysunięto zagadnienia rewizji podstaw romantyzmu.

Najbardziej zwartą i aktywną grupę stanowiła redakcja „Wiestnika Moskiewskiego", organu zwolenników filozofii Fichtego i Schellinga przecedzonej przez sito estetyczne Schillera, Schlegla, Bouterveka i Asta. Były to pozycje bliskie Mochnackiemu i Michałowi Grabowskiemu: niemiecki idealizm romantyczny zastosowany do historii narodowej. Czołowymi przedstawicielami teorii historycznej w sztuce byli Pogodin i Szewiriow. Grunt dla nich przygotowywali dekabryści, natomiast oni sami stworzyli pierwsze wyraźne koncepcje słowianofilskie. Początkowe próby popularyzacji światopoglądu idealistycznego elity intelektualnej zawiodły. „Wiestnik Moskiewski", jak wiadomo, nie miał powodzenia i skończył istnienie w trzecim roku od swego założenia... z braku prenumeratorów. Prosperował natomiast jego współzawodnik „Telegraf Moskiewski" wydawany i redagowany przez Mikołaja Polewoja, pierwszego przedstawiciela burżuazji w literaturze rosyjskiej. Pochodzący z kupców samouk Polewoj wykazał niezwykłe zdolności popularyzatorskie, propagując oświatę w szerokich masach mieszczańskich, a w dziedzinie literatury był on zwolennikiem romantyzmu francuskiego. Lubomudrzy z „Wiestnika Moskiewskiego" uważali go za wulgaryzatora, niemniej przyczynił się on do uwydatnienia realistycznych założeń romantyzmu. W swoich poglądach krytycznych interpretował zdania Hugo, Sainte Beuva, posługiwał się wskazówkami francuskiej prasy liberalnej.

W 1828 roku w „Wiestniku Europy" wystąpił drugi krytyk z raznoczyńców Nadieżdin. „Wiestnik Europy", jak słusznie zaznaczył w swojej korespondencji Mickiewicz, był najstarszym — dodajmy w wieku XIX — pismem rosyjskim. Założony przez Karamzina umieszczał on utwory Dierżawina i Żukowskiego obok pierwszych wierszy piętnastoletniego Puszkina. Pod względem politycznym był wyrazicielem myśli konserwatywnej, nawet wielkomocarstwowej. Czasopismo to przez ironię losu wypieściło perkursora krytyki realistycznej, jednego z pierwszych zwolenników Zachodu — Na-

---

*) Rzecz o Wisarionie Bielinskim (13.6.1811 — 9.6.1848).

dieżdina. Wprawdzie Nadieżdin wiązał liberalizm burżuazyjny ze słowianofilską koncepcją romantyzmu historycznego co dało mu możność połączyć się z Pogodinem i Szewyriowem kiedy „Wiestnik Europy" i „Wiestnik Moskiewski" zostały jednocześnie zwinięte. Z tego sojuszu zawartego w roku 1830 powstał „Teleskop", gdzie wkrótce zaczął współpracować na skromnym stanowisku recenzenta i tłumacza student Bielinski, wydalony wówczas z uniwersytetu za „brak zdolności". Rzeczywistym powodem wydalenia była próba dramatu historycznego, w którym Bielinski wystąpił jako przeciwnik ustroju pańszczyźnianego. Nieszczęśliwy utwór ten, w którym początkujący autor pokładał bezpodstawnie wielkie nadzieje, nie tylko zamknął przed nim wszelkie możliwości do kariery naukowej, lecz w dodatku pogorszył jego sytuację materialną. Bielinski był przyjęty na uniwersytet na koszt państwowy. Kiedy zapadła decyzja o wydaleniu kazano mu opuścić mieszkanie i zwrócić mundur akademicki. Praca u Nadieżdina przede wszystkim ratowała sytuację materialną.

Istniało wówczas w Moskwie koło młodych idealistów, którzy odziedziczyli po lubomudrach zamiłowanie do filozofii niemieckiej. Do towarzystwa ich dołączył się Bielinski. Tu po raz pierwszy usłyszał on nazwisko Hegla, nowego patrona filozoficznego młodzieży rosyjskiej. Na czele koła, do którego należały takie nieprzeciętne indywidualności jak Bakunin i Granowski, stał Stankiewicz. Ten schorowany, cichy marzyciel, miał skłonność do filozofii spekulatywnej i odgradzał się od politycznych zainteresowań przyjaciół Herzena. „Idealizm arystokratyczny był mu do twarzy, — pisał o Stankiewiczu Herzen, — był to „wieniec zwycięstwa" zarysowujący się na tym bladym, stygmatem śmierci naznaczonym czole młodzieńca. Inni byli zbyt zdrowi i zbyt mało poeci, aby na dłuższy czas pozostawać w oderwaniu od życia". W szczególności Bielinski nie nadawał się do tej roli. Ideje przeżywał uczuciowo jako własny sukces lub osobistą tragedię. Opętany nimi nie szczędził najbliższego przyjaciela i gotów był z nim zerwać, jeżeli podejrzewał go o rozbieżność w wyznaniu ideologicznym. Za to został przezwany przez kolegów „Bessarione furioso".

Ten niepozorny i nieśmiały w towarzystwie człowiek o czole Norwida przymrużonych oczach i wargach ascety, schowanych w potarganej krótkiej brodzie, stawał się doniosłym, wyrastał i potężniał w chwilach podniecenia ideą. Oburzony czyjąś niestosowną postawą lub niesłuszną, podług jego zdania, wypowiedzią potępiał i gromił, nie licząc się z niebezpieczeństwem. O nieśmiałości Bielinskiego i jego samozaparciu wobec idei pozostały legendy, opowiedziane przez jego przyjaciół. Pewnego dnia np. Panajew namawiał gorąco Bielinskiego, by odwiedził księcia Włodzimierza Odojewskiego, w domu którego zbierały się znakomitości literackie.

— A niech was diabli wezmą, pojadę, zgodził się nareszcie Bielinski i zaczął nerwowo przechadzać się po pokoju. — Cóż mam włożyć na siebie? — gniewnie dodał zwracając się do Panajewa.

— Może pan włożyć surdut, przecież dam nie będzie.

Bielinski kręcił się, kasłał, narzekał na astmę. Nareszcie wyruszyli. Już pod samymi drzwiami do Odojewskiego krytyk nagle zawrócił i Panajewowi ledwie udało się wprowadzić go od salonu. U Odojewskiego tego wieczora zebrali się wśród innych Kryłow, Żukowski, Wiaziemski, Lermontow. Wszyscy oni swobodnie gawędzili i powtarzali plotki literackie nie zwracając uwagi na krytyka. Bielinski, który w artykułach swoich obalał autorytety i tworzył nowe prawa estetyczne, tu siedział zgarbiony i onieśmielony, przysłuchując się zdaleka rozmowie. W zamyśleniu oparł się o mały stolik ustawiony butelkami z winem. Stolik przewrócił się, wino się rozlało, a sam Bielinski stracił równowagę i runął z krzesła... Bielinski, — opowiada Panajew, — z trudem się podniósł. Krew uderzyła mu do głowy, przez chwilę jakby stracił przytomność; gospodarz z wyrazami współczucia zaprowadził go do swego gabinetu, proponował wody, amoniaku..."

— Widzi pan, — powiedział krytyk Panajewowi ze wstydliwym uśmiechem powracając do przytomności, — przecież uprzedzałem. Teraz wina nie moja, tylko pańska...

W innej sytuacji rysuje Bielinskiego Herzen w swoim opowiadaniu o debatach w sprawie słynnego „Listu filozoficznego" Czaadajewa. List ten, który Nadieżdin wydrukował w „Teleskopie" i w którym autor przedstawiał smutne skutki reakcji politycznej i nazywał 14 grudnia „nie mającym miary nieszczęściem" stał się wydarzeniem politycznym. „Teleskop" został zamknięty, Nadieżdin skazany na zesłanie, a Czaadajew uznany za „wariata" i poddany specjalnemu nadzorowi lekarskiemu. Spór wyniknął w jednym towarzystwie pomiędzy Herzenem a pyszałkowatym młodym magistrem, który w trakcie debat powiedział, że „we wszystkich krajach cywilizowanych są więzienia, gdzie zamykają obłąkanych wolnomyślicieli — i bardzo dobrze robią". Bielinski dotąd, tylko przysłuchujący się rozmowie, tu nagle podniósł się ze swego miejsca. „Stał się straszny i wzniosły — pisze Herzen — skrzyżował ręce na piersiach i patrząc wprost na magistra, odparł stłumionym od podniecenia głosem:

— A w jeszcze bardziej cywilizowanych krajach jest gilotyna i na niej ścinają tych, którzy tak twierdzą jak pan.

Wypowiedziawszy to Bielinski opadł na fotel wyczerpany i umilkł. Przy słowie „gilotyna" gospodarz zbladł, goście się zaniepokoili, zapadła cisza. Magister był zdruzgotany".

W podobnej „furii" opętania ideą Bielinski pisał swoje artykuły odrzucając zapisane arkusze. Przyzwyczajony od lat chłopięcych nie dbać o wygody życiowe, krytyk nie zważał na warunki mieszkaniowe, na regularne odżywianie się, na konieczność odpoczynku. Jedno z jego mieszkań mieściło się nad kuźnią w jednym lokalu z pralnią. Zjadliwa para gęstymi kłębami wdzierała się do jego drzwi zatruwając chore płuca. Uderzenia młotów kowalskich i śpiew praczek nie rozpraszały skupienia krytyka podczas pracy dzięki namiętności jego intelektu. Drzwi do pokoju nie zamykał na klucz, ponieważ nic w nim nie było do skradzenia. Pewnego razu wstąpiwszy do Bielinskiego przyjaciel był zdumiony widokiem kwiatów, wypełniających cały pokój. Na oknie, stole, krzesłach i podłodze stały doniczki z różami, rododendronami, oleandrami i goździkami różnych kolorów. Bielinski wstydliwie przyznał się że za otrzymane w redakcji honorarium zakupił te kwiaty, zapomniawszy zostawić pieniądze na obiad.

W 1843 roku Bielinski ożenił się. Narzeczona jego była wychowanką, a potem wychowawczynią w instytucie żeńskim imienia cara Aleksandra. Trudno sobie wyobrazić, w jaki sposób udało się uzgodnić poglądy wolnego obywatela świata z przesądami pupilki pensji szlacheckiej. Pierwszy rozdźwięk wywołała kwestia ślubu kościelnego. Z pasją, z którą obalał zdania swoich wrogów ideologicznych, zaatakował Bielinski zabobony oblubienicy. „Pani cofa się przed skandalem, anathemą i przesądami, — pisał on w liście zakrojonym na miarę rozprawy moralizatorskiej, — jest mi to poprostu obce, ponieważ oddawna pozwoliłem na bezkarne łżenie i obmawianie mnie przez tych, z kim zerwałem stosunki na całe życie... Ach Marie, Marie, która tak potrafi rozumieć, odczuwać i kochać! Czy pani ma być niewolnicą zdania dzikiej ciżby... Lepiejbym skończył życie niż dożył takiej chwili... Zabija mnie myśl, że Pani, w rękach której znajduje się szczęście i troska całego mego życia, że Pani, którą kocham, jest niewolnicą moskiewskich kumoszek, plotkarek i mieszczek... Myśl, że Pani nie stoi ponad przesądami i zależy od zdania krewnych swoich, myśl ta rzuca posępny cień na moje szczęście w przeszłości i w tym, co nastąpi..." Jako przykład wskazywał na Natalię Herzen, która „uciekła od swojej protektorki, aby połączyć się z obecnym mężem i — niech Pani wierzy, — nie zmarła, nie zapadła na białą gorączkę, nie zwariowała w wyniku tego kroku. Jest to kobieta podobna do Pani, chora, niskiego wzrostu, szczupła, piękna, cicha, potulna, ma słaby głosik, ale posiada niezwykłą energię: powie cicho i byk czuje do niej szacunek, opuszcza rogi do samej ziemi przed tym łagodnym spojrzeniem i cichą mową".

Siła przekonań tego człowieka była tak wielka, że gdyby kobieta, którą obdarzył pierwszym silnym uczuciem jej nie uległa, Bielinski wolałby pozostać samotnym i nieszczęśliwym na całe życie niż uchybić swoim poglądom. Swoją drogę ideową, wszystkie jej odchylenia i wahania — od idealizmu schellingowskiego poprzez źle z początku pojętego Hegla — przeżywał on tragicznie. Z triumfem dzielił się z przyjaciółmi odkryciami filozoficznymi, natomiast rozczarowania ideologiczne przyjmował jako chorobę lub nieszczęście osobiste. Było to zresztą w stylu jego środowiska, wady i dodatnie strony którego potęgował niepohamowany charakter „Bessarione furioso". Kiedy dawni przyjaciele rozminęli się w swoich poglądach na dalsze losy Rosji i grono ich rozpadło się na dwa obozy słowianofilów i zwolenników Zachodu, Konstanty Aksakow specjalnie przyjechał do Herzena z tym, aby oznajmić mu o końcu ich przyjaźni. U Granowskiego zjawił się on w nocy, kiedy ten już spał, obudził go i powtórzył to samo, że przybył aby spełnić swój obowiązek — zerwać z nim stosunki, mimo, że bardzo go lubi i szanuje. Przy tym był podniecony i łzy ciekły mu po twarzy.

Będąc naiwnym jak dziecko w sprawach życiowych Bielinski nie umiał wykorzystać swojej popularności. Zawsze pozostawał na łasce wydawców wyzyskiwaczy. Dopiero kiedy Niekrasow i Panajew przejęli od Pletniowa „Sowremiennik" za dwa lata przed śmiercią krytyka dostał Bielinski stałą pencję zabezpieczającą go materialnie. Wówczas przenosi się on do możliwych warunków pracy, otoczony opieką przyjaciół. Na wiosnę 1847 roku Bielinski wyjechał za granicę. W Niemczech zaopiekował się nim Turgieniew, a w Paryżu nastąpiło spotkanie z Herzenem. Ale było już za późno, choroba posunęła się za daleko. Annienkow, którego Bielinski odwiedził na Dolnym Śląsku w Solicach był zdumiony zmianą, która w nim zaszła. „Zaledwie poznałem Bielinskiego, — pisał on, — w długim surducie, w czapce z okrągłym daszkiem i z grubą laską w ręce stał przede mną starzec, który od czasu do czasu jakby przypominając sobie, wyprostowywał się, usiłując nadać sobie rzeźki wygląd. Ale usiłowania takie nie trwały długo i nie mogły nikogo w błąd wprowadzić. Było jasne, że to organizm już na wpół zrujnowany. Twarz Bielinskiego zrobiła się biała i gładka jak porcelanowa; nie posiadała ani jednego rysu, któryby nie mówił o usilnej walce człowieka z nacierającym na niego czasem. Niesamowita chudość i stłumiony głos dopełniały wrażenia, które starałem się ukryć, nadając wesoły i obojętny ton naszemu spotkaniu".

Nie zważając na opuszczające go siły Bielinski do ostatniej chwili żył w napięciu wzmożonym życiem intelektualisty. Właśnie na te ostatnie lata przypada największy wysiłek jego myśli, która szuka i znajduje wreszcie wyjście z zawikłanych dróg idealizmu romantycznego. Zdecydowany ten zwrot zakończył się już w 1842 roku, kiedy Bielinski dowiedział się, że jego dawny przyjaciel z koła Stankiewicza, Bakunin współpracuje w organie lewicy heglowskiej; napisał on do brata Bakunina następujące znamienne słowa: „My ja i Michel (Bakunin) szukaliśmy Boga na różnych drogach i spotkaliśmy się w jednej świątyni. Wiem, że poróżnił się on z Werderem, wiem że należy do lewicy heglowskiej, zna się z R. (przypuszczalnie mowa o Arnoldzie Ruge, wydawcy „Deutsche Jahrbuecher"; gdzie współpracował Bakunin) i rozumie godnego pożałowania, nieboszczyka za życia, romantyka Schellinga".

W maju 1842 roku Ogariow przywiózł z zagranicy Herzenowi „Podstawy chrześcijaństwa" Ludwika Feuerbacha. Książka ta dotarła do rąk Bielinskiego. Annienkow, który osobiście znał Marksa, zapoznał z jego pracami Bielinskiego. Botkin tłumaczył dla niego artykuły z „Hallische Jahrbuecher". W artykułach Bielinskiego, pisanych *w roku 1843*, Plechanow znajduje pierwsze przebłyski materializmu. Bielinski zaczyna zwalczać idealizm i empiryzm. W ostatnich latach proces ten ostatecznie się klaruje. Dwa duże przeglądy literatury rosyjskiej umieszczone w „Sowremienniku" są najcenniejszymi rozprawami krytyka rosyjskiego. Słynny i wielce znamienny list do Gogola był napisany za granicą przez tego Bielinskiego, którego Annienkow uznał za zrujnowanego chorobą starca.

(Dokończenie w numerze następnym)

Leon Gomolicki

GEORG LUKACS

przełożył Ryszard Matuszewski

O „STRACONYCH ZŁUDZENIACH" BALZACA

BALZAC posługuje się tą swobodą rygoru z ogromnym rozmachem, nie mniejszym niż Szekspir. Artystyczne odtworzenie konieczności polega u Balzaca na szerokim i głębokim ujęciu i przedstawieniu każdego kierunku rozwojowego, którego konkretne wcielenie stanowi temat danej jego powieści. Subtelność i głębia ujęcia charakterów i odmalowania tła społecznego, różnorodność związków między osobami działającymi i przyczynami społecznymi, określającymi ich postępowanie — wszystko to daje powieściom Balzaca ów szeroki oddech, który pozwala na ukazanie dziesiątka krzyżujących się przypadków, tworzących swym całokształtem obraz najgłębszej konieczności.

W naszym wypadku prawdziwa konieczność polega na tym, że Lucjan w Paryżu musi stoczyć się na dno. Każdy krok, każdy moment wzrostu i opadania jego życiowej krzywej odsłania coraz głębsze społeczne i psychologiczne uzasadnienie tego nieuchronnego procesu. Według założeń powieści Balzaca **każdy** przypadek wiedzie do tego celu i każde pojedyncze zjawisko, które pozwala wykryć konieczność jest samo w sobie przypadkowe. To występowanie najgłębszej społecznej konieczności dzieje się u Balzaca zawsze przez **działanie**, przez pełne napięcia, najczęściej skoncentrowane w katastrofie skłębienia wydarzeń. Obszerne i rozwlekłe opisy Balzaca, które często rozrastają się do całych traktatów o danym mieście, urządzeniu mieszkania, gospody itd., nie są nigdy tylko opisami. Jest w nich zawsze zawarta sceneria miejsca w której może rozegrać się katastrofa. Nadchodzi ona najczęściej nagle, niespodziewanie, ale ta nagłość jest tylko pozorna. Gdyż w trakcie owej katastrofy rozwijają się z całą wyrazistością jej szczegółowe rysy, których obecność w mniej nasilonej postaci zauważyliśmy już oddawna. Jest bardzo dla Balzaca charakterystyczne, że w powieści tej w ciągu kilku dni, a nawet kilku godzin odbywają się dwie wielkie przemiany. Dwu dni wspólnej obecności w Paryżu wystarcza, by Lucjan i Ludwik de Bargeton rozpoznali w sobie nawzajem ludzi z prowincji i aby się nawzajem jeden od drugiego odwrócili. Katastrofa rozgrywa się podczas wspólnego wieczoru w teatrze.

Jeszcze bardziej katastrofalny przebieg ma dziennikarska kariera Lucjana. Czyta on któregoś popołudnia pełen rozpaczy swoje wiersze dziennikarzowi Lousteau, ten bierze je ze sobą do wydawcy, redakcji, teatru. Lucjan pisze swą pierwszą krytykę teatralną i budzi się następnego dnia jako znany dziennikarz. Katastrofy tego rodzaju są prawdziwe w swej treści społecznej: ich prawda leży w kategoriach społecznych, które w ostatecznej instancji określają charakter dziejących się przemian. Forma zaś katastrofy polega na skoncentrowanym działaniu czynników istotnych, nie pozwala na wdarcie się nieistotnych szczegółów.

Zagadnienie istotności i nieistotności jest jakgdyby drugą stroną pisarskiego zagadnienia przypadkowości. Pod względem literackim każdy z rysów człowieka jest przypadkowy, każda okoliczność jest tylko rekwizytem, jeżeli nie uzyska odpowiedniego wyrazu artystycznego, który nadałby jej rozstrzygające znaczenie w akcji utworu. Dlatego szerokość ekspozycji powieści balzakowskich nie stoi w żadnej sprzeczności z jej gwałtowną, od katastrofy do katastrofy przebiegającą akcją.

Przeciwnie. Akcja balzakowska tego rodzaju szerokość założeń dopuszcza, gdyż jej zawiłość i napięcie, wywodzące coraz to nowe rysy postaci na światło dzienne, nie wprowadza przecież niczego, co byłoby zupełnie nowe, a tylko zgodnie z przebiegiem akcji rozwija to wszystko, co w skrócie zawarte było w ekspozycji: dlatego postaci balzakowskie nie mają nigdy z artystycznego punktu widzenia rysów przypadkowych, gdyż nie mają one żadnej, najmniejszej i chociażby tylko wewnętrznej właściwości, która by w jakimś miejscu akcji nie dochodziła do zasadniczego znaczenia. I właśnie dlatego balzakowskie opisy nie oddają „środowiska" po myśli późniejszej pozytywistycznej socjologii, dlatego właśnie również bardzo przewiekłe opisy wnętrz itp. nie są u Balzaka nigdy rekwizytami.

Jako drobny przykład wystarczy wspomnieć chociażby rolę, jaką w pierwszej paryskiej katastrofie Lucjana odgrywają jego cztery ubrania. Dwa przywiózł on ze sobą z Augoulême i nawet lepsze z nich okazuje się podczas pierwszej przechadzki po Paryżu niemożliwym. Pierwsze paryskie ubranie jest pełnym braków i niekompletnym uzbrojeniem w pierwszej walce, jaką ma on stoczyć z paryskim towarzystwem w loży Markizy d'Espard. Drugie paryskie ubranie, gotowe jest jeśli chodzi o ten etap za późno i wędruje do szafy w okresie poetycko-ascetycznym, by następnie na krótko pojawić się w momencie dziennikarskiej kariery Lucjana. Taką sama dramatyczną i czynną, istotnego rozwoju wydarzeń dotyczącą rolę odgrywają wszystkie rzeczy, które „opisuje" Balzac.

Balzac buduje akcję swych utworów na szerszych podstawach, niż jakikolwiek pisarz przed nim lub po nim, ale wszystko co wprowadza gra u niego w akcji określoną rolę. Tego rodzaju wszechstronne i celowe ujęcie w różnorodny sposób zarysowanych całości wyraża doskonale strukturę obiektywnej rzeczywistości, której bogactwa zapomocą naszego albo zbyt abstrakcyjnego albo zbyt sztywnego i schematycznego, zbyt jednostronnego typu myślenia nie jesteśmy w stanie nigdy dokładnie pojąć ani odtworzyć.

Balzakowskie bogactwo bliższe jest jej niż jakikolwiek inny gatunek twórczy. Jednakże im bardziej metoda balzakowska zbliża się do obiektywnej rzeczywistości, tym bardziej oddala się ona od zwykłego, codziennego przeciętnego rodzaju **bezpośredniego jej odzwierciadlania.**

Balzakowska metoda znosi właśnie ograniczone, zgodnie z naszymi przyzwyczajeniami, rutyniarskie schematy tej bezpośredniości, ponieważ zaś uchybia w ten sposób wygodzie i przyzwyczajeniom w sposobie oddawania rzeczywistości, jest przez wielu uważana „za przesadną", „przeładowaną" itp.

Właśnie wielkość balzakowskiego realizmu przeciwstawia się najostrzej nawykom myślenia i odczuwania epoki, która w coraz większym stopniu wyrzeka się poznania obiektywnej rzeczywistości i kres tego, co jesteśmy w stanie z tej rzeczywistości ogarnąć, widzi albo w bezpośrednich przeżyciach, albo w rozbudowaniu ich w mity.

Zresztą nie tylko szerokimi ramami ekspozycji, zagęszczeniem i bogactwem środków odzwierciadlenia rzeczywistości wykracza Balzac poza ową bezpośredniość. W swych środkach wyrazu nie zmieści się on również w ramach przeciętnej rzeczywistości. Ustami d'Arthesa mówi w omawianej przez nas powieści: „Czymże jest sztuka? Niczym innym, niż skoncentrowaną naturą". Ale ta koncentracja nie jest

czysto formalna. Przeciwnie, jest ona najwyższym napięciem treści danego zjawiska, tego, co pod względem społecznym i ludzkim najistotniejsze w danej sytuacji.

Balzac jest jednym z najbardziej pomysłowych pisarzy wszystkich epok. Nie ogranicza się on jednak do uderzająco dowcipnych sformułowań, ale celuje w wydobyciu na jaw wszystkiego co istotne, w najwyższym napięciu jego wewnętrznych, dialektycznych przeciwieństw. Na początku swojej kariery Lucjan musi napisać artykuł przeciwko powieści Natana, którą podziwia. W parę dni później przychodzi mu w drugim artykule polemizować z tym co poprzednio napisał. Jako dziennikarski nowicjusz staje zrazu bezradnie przed tym zagadnieniem. Zadania jego wyjaśnia mu za pierwszym razem Lousteau, za drugim Blondet. W obydwu wypadkach mamy do czynienia z olśniewającymi, świetnie literacko ujętymi rozprawami. Po wykładzie Lousteau Lucjan jest najzupełniej wstrząśnięty. „Ależ co mówisz — zawołał — ta książka jest całkiem rozsądna!" „Czy nie mógłbyś mimo to rozprawić się z nią? — spytał Lousteau."

Wielu pisarzy również po Balzacu odtwarzało cynizm dziennikarstwa, opisywało, jak powstają artykuły pisane wbrew przekonaniu ich autora. Ale tylko Balzac ukazuje w całej pełni głębię dziennikarskiej sofistyki, gdzie w błyskotliwej formie, z beztroską niezależnością od jakiegokolwiek przekonania, może iść ze sobą w parze najoczywistsze „za" i „przeciw" w tej samej sprawie, zależnie od potrzeb tego, kto płaci; gdzie w sposób twórczy ukazuje on błyskotliwy talent przekupionych przez kapitalistyczny system pisarzy, i jednocześnie ujawnia jak z sofizmu, z umiejętności przedstawienia każdej sprawy w sposób błyskotliwy i przekonywujący zarówno z jednego jak z drugiego stanowiska, czynią oni proceder doprowadzony do wirtuozerii.

Dzięki tym *środkom* wyrazu balzakowska *„giełda ducha"* staje się najgłębiej ujętą *tragifarsą* klasy mieszczańskiej. Podczas gdy później pisarze realistyczni dają nam opis tej strony życia mieszczaństwa po całkowitym już opanowaniu jej przez kapitalizm, Balzac odtwarza pierwotny proces jej opanowywania w całym posępnym, odrażającym przepychu. Nie jest jeszcze powszechną oczywistością, że wytwór pracy umysłu stał się towarem i nie cechuje go jeszcze rutyna i nuda maszynowo produkowanego towaru. Proces stawania się wytworów pracy umysłowej towarem dzieje się przed naszymi oczyma jako wydarzenie nowe i pełne dramatycznego napięcia. Lousteau i Blondet byli wczoraj tym, czym w powieści staje się Lucjan, pisarzami, którzy swój talent i przekonania musieli uczynić towarem. Kwiat porewolucyjnej inteligencji wynosi tu na targ najlepsze swoje uczucia i *myśli*. Na powszechne targowisko wynoszone są idee i przekonania, które mieszczańska inteligencja wytwarzała od czasów renesansu. I nie jest to tylko dziedzictwem epigonów. Postacie balzakowskie cechuje żywotność, duchowy rozmach, odległy o sto mil od jakiegokolwiek zaściankowego partykularza, którego w tym rodzaju nie było jeszcze w rozwoju francuskiego społeczeństwa, choć jego dialektyka nieprzerwanie obraca się w sofistyczną igraszkę życiowych sprzeczności.

I właśnie to, że Balzac pokazuje, jak ów kwiat inteligencji zapada w coraz bardziej grząskie bagno korupcji, rozkładu i depprawacji, nadaje jego tragikomedii głębię, nieosiągalną dla żadnego innego z dzieł w historii literatury mieszczańskiej.

A zatem właśnie głębia realizmu Balzaka jest tym, co go najbardziej oddala od fotograficznego kopiowania przeciętnej rzeczywistości. Ta właśnie szczególna koncentracja treści nadaje całemu jej obrazowi, bez jakichkolwiek romantycznych dodatków, znamiona posępnej i groźnej fantastyki.

W swoich wybitnych i artystycznie udanych dziełach Balzak tylko w tym sensie przejmuje podniety romantyzmu nie stając się jednak romantykiem. Jego fantastyka jest tylko radykalnym przemyśleniem do końca społecznych tendencyj, jakie wynikają z rzeczywistości, wyjściem poza wąskie granice powszedniości i powierzchownego prawdopodobieństwa. Tak na przykład w noweli o Melmocie Balzak czyni zbawienie duszy towarem na giełdzie, którego kurs w miarę szybko rosnącej podaży, gwałtownie traci na wysokości.

Postać Vautrina koncentruje w sobie cechy tego rodzaju fantastyki balzakowskiej. Nie jest napewno przypadkiem, że ten Cromvell galerników występuje w tych właśnie powieściach Balzaka, gdzie w typowych przedstawicielach młodej generacji porewolucyjnej dokonywa się zwrot od ideału ku rzeczywistości. I tak, pojawia się on w małym hoteliku, gdzie przeżywa swój kryzys ideowy Rastignac; wyłania się przy końcu „Straconych złudzeń", kiedy zawiedziony we wszystkich nadziejach, zdruzgotany materialnie i moralnie Lucjan chce popełnić samobójstwo. Pojawia się tu, z tą samą uzasadnioną i nieuzasadnioną zarazem nagłością, co Mefisto w „Fauście" Goethego i Lucyfer w „Kainie" Byrona. Jego funkcja w „Ludzkiej komedii" Balzaka jest taka sama jak funkcja Mefista i Lucyfera w misteriach Goethego i Byrona.

Ale wraz ze zmianą epoki szatan, wcielenie zła, nie tylko pozbawiony został ponadludzkiej wielkości i glorii, nie tylko trzeźwo sprowadzony do czysto ziemskich wymiarów; zmianie uległa również istota jego kusicielskiej siły i „metody" kuszenia. Dla Goethego — aczkolwiek schyłek jego życia wkracza w epokę porewolucyjną i aczkolwiek najistotniejsze zagadnienia jego epoki odtwarza on z największą głębią, pojmując jednak wielki przewrót, jaki dokonał się w świecie od czasów Renesansu w sensie wciąż jeszcze pozytywnym, — Mefisto jest „częścią tej siły, która wciąż chce złego, a czyni dobro".

U Balzaka dobro owo żyje już tylko w fantastycznych snach. Mefistofelesowska krytyka Vautrina jest tylko brutalnym i cynicznym wyrazem tego, co na tym świecie czyni i czynić musi każdy, kto sam siebie skazuje na zagładę. „Nie mają nic" — mówi on do Lucjana. „Są w położeniu Medyceuszów, Richelieu, Napoleona u progu jego ambicji. Wszyscy oni kupili przyszłość za cenę niewdzięczności, zdrady i gwałtownego zaparcia się siebie. Kto chce mieć wszystko, musi wszystko rzucić na szalę. Czy zasiadając do stołu gry będzie się pan spierał o jej reguły? Reguły gry są dane z góry, poprostu przyjmuje je pan".

Głęboki cynizm tego systemu społecznego leży nie tylko w jego treści. Na tego rodzaju treści wskazywano często i przed Balzakiem. Istotne kusicielstwo Vautrina leży w tym, że tę mądrość, na którą zdobyć się może każdy obdarzony rozumem, obnaża on, wypowiada bez złudzeń, bez ideologicznych osłonek. „Kuszenie" polega na tym, że mądrość Vautrina jest tą samą mądrością, jaką cechuje najczystsze i najnieskazitelniejsze postaci z balzakowskiego świata. Dam jeden tylko przykład.W słynnym liście, który „święta" pani de Mortsauf pisze do Feliksa de Vandenesse, czytamy:

„Jedynym co nie ulega dla mnie wątpliwości, kiedy myślę o społeczeństwie — jest to, że ono istnieje. Jeśli nie chcecie żyć poza nim, musicie dostosować się do istniejących w nim praw". Jest to poetyckie owijanie rzeczy w bawełnę, ale istotna myśl zawarta w tych słowach jest jednak ta sama co u Vautrina, kiedy przemawia do Lucjana. Jak stwierdza również w zdumieniu Rastignac, cyniczna mądrość Vautrina jest, jeśli chodzi o treść, dokładnie tym samym, co iskrzące się dowcipem aforyzmy vicehrabiny de Beauséant.

Ta jednakowa ocena istoty kapitalistycznej rzeczywistości przez elitę arystokratycznej inteligencji i przez zbiegłego przestępcę zastępuje teatralno mistyczne atrybuty jego mefistofelesowskiej postaci. Nie darmo w narzeczu galerników i szpiclów nazywa się on ‚Ołżyśmiercią". Stoi on rzeczywiście u krańca złudzeń pełnego glorii i całe stulecia trwającego rozwoju z diabolicznym grymasem gorzkiej, balzakowskiej mądrości: „Ludzie — to albo oszuści albo głupcy".

Posępny ten obraz nie oznacza jednak pesymizmu w sensie takim, jaki panował w literaturze końca wieku dziewiętnastego. Wielcy poeci i myśliciele tego etapu rozwoju klasy mieszczańskiej odrzucają w swej śmiałej i głębokiej krytyce każdą płaską apologię kapitalistycznego rozwoju, każdą wolną od sprzeczności, czysto ewolucyjną mitologię postępu. Właśnie dzięki tej wielostronności i głębi zajmują oni stanowisko pełne dialektycznych przeciwieństw, ich krytyczny, dumny osąd, ich filozoficzno-poetyckie pojmowanie sprzeczności kapitalistycznego rozwoju łączy się w sposób nieuniknionу z niedającymi się rozwiać złudzeniami.

W powieści naszej artystyczną formą ukazania tego typu złudzeń jest przedstawienie środowiska d'Artheza, tak jak w „Kuzynku mistrza Rameau" wcieleniem tych złudzeń jest sam Diderot jako narrator.

W wypadkach tych, obecnej i haniebnej rzeczywistości przeciwstawione jest poetycko, istnienie rzeczywistości innego, doskonalszego rodzaju. Słabość tego typu poetyckiej argumentacji dobitnie wykazał już Hegel w swojej analizie arcydzieła Diderota.

„W ten sposób wszystkie opaczne i chybione działania przeciwstawione są całości realnego świata, w którym ów przykład stanowi coś odosobnionego i upostaciowanego; przedstawianie tedy istnienia dobra i szlachetności w formie oderwanej anegdoty, bez względu na jej prawdę czy zmyślenie, jest najgorszym złem, jakie o tym co dobre i szlachetne może być powiedziane".

Hegel udowadnia na przykładzie Diderota jasno, że społeczny rozwój dochodzi do głosu w tym, co negatywne, złe i przewrotne, a nie w tym, co stanowi izolowany wizerunek dobra. Przewrotna świadomość dostrzega według Hegla związki, albo przynajmniej zachodzące w niej wewnętrzne sprzeczności, podczas gdy złudne dobro musi się trzymać izolowanych i oderwanych od całości szczegółów. „Treścią mowy ducha o sobie samym jest przeto odwrócenie wszelkich pojęć i rzeczywistości; ogólne oszukiwanie siebie i innych, oraz bezwstyd, z jakim mówi się o tym oszustwie jest właśnie dlatego najwyższą prawdą."

Ale oczywiście, mimo tych wszystkich złudzeń, Diderota z Dialogów i d'Artheza nie można Balzaka w sposób sztywny przeciwstawiać wizerunkowi owego negatywnego świata. Główne przeciwieństwo leży bowiem właśnie w tym, że Balzak jednocześnie ze złudzeniami d'Artheza stworzył „Stracone złudzenia".

Świadomość Diderota i Balzaca obejmuje przeto tak dodatnie jak i ujemne strony stworzonego przezeń świata, zarówno złudzenia jak ich obalenie przez kapitalistyczną rzeczywistość. Pokazując w ten sposób, czym jest świat kapitalistyczny, pisarze ci wznoszą się nie tylko powyżej tych iluzyj, którym wyraz dali w swych utworach, ale jednocześnie także ponad sofistykę i cynizm, stworzonych przez siebie przedstawicieli kapitalizmu.

Takie wyrażenie rzeczywistości jest najwyższym stopniem poznania, jakie może osiągnąć artysta lub filozof mieszczański, dopóki rozwój społeczny nie pozwoli mu porzucić mieszczańskiej bazy klasowej.

Jest rzeczą pewną, że w takiej postawie tkwi nie dający się zeń usunąć pierwiastek złudzeń idealistycznych. Hegel w zakończeniu swojej analizy dzieła Diderota wyraża to mówiąc, że jasne poznanie przeciwieństw oznacza rzeczywiste ich przezwyciężenie. „Świadome siebie i znajdujące swój wyraz zewnętrzny rozdarcie świadomości jest szyderczą postawą wobec istnienia: zarówno wobec chaosu świata, jak wobec samego siebie; jest to zarazem wsłuchujące się jeszcze w siebie echo tego całego chaosu".

Oczywistym i typowo idealistycznym złudzeniem jest wiara, że przeciwieństwa rzeczywistości można przezwyciężać **realnie** przez ich przezwyciężenie myślowe. Mało tego: przezwyciężenie myślowe tych przeciwieństw, które jeszcze nie mogą być przezwyciężone w rzeczywistości, okazuje się zawsze również złudzeniem. Ale takie złudzenie, które w swym wyrazie konkretnym lub abstrakcyjnym zawiera płaską i prawie zawsze mniej lub więcej reakcyjną treść, jest nie tylko społecznie konieczne, jako „uzasadnienie" dla równie koniecznego i postępowego potwierdzenia całokształtu społecznego rozwoju, przy jednoczesnym bezkompromisowym zdemaskowaniu całej ohydy i nikczemności danego jego etapu. W złudzeniu tym kryje się także słuszne i zgodne z postępem przekonanie, że rozwojem ludzkości musi kierować jakaś myśl, że niemożliwym jest, aby bohaterskie wysiłki ludzi walczących o postęp od Renesansu po Oświecenie i Rewolucję Francuską, wywyższyły tylko Nucingenów et Co jako ostatecznych triumfatorów.

To że Balzac, jak słusznie podnosi Engels, „z nieukrywanym zachwytem" odtwarza właśnie śmiertelnych wrogów tego społeczeństwa, republikańskich bohaterów klasztoru Saint-Mery, jest najbardziej uderzającym świadectwem słuszności jego wiary w możliwość dalszego rozwoju człowieczeństwa — na przekór wszelkiemu pesymizmowi odtwarzanego świata, wszystkim nieuchronnym złudzeniom jego historycznej sytuacji. Złudzenia te swymi fałszywymi uzasadnieniami potwierdzają tak, że dalszy prawidłowy przebieg wielkiej walki o wolność ludzkości.

Rozpaczliwa prawdziwość „jusqu'au bout" Balzaca jest przeto ważnym choć tragicznym szczeblem w rozwoju humanizmu.

W podwójnym świetle tego przejściowego okresu, kiedy słońce rewolucyjnego humanizmu mieszczańskiego już zachodziło, a światło wschodzącego humanizmu socjalistycznego nie było jeszcze widoczne, taka forma krytyki kapitalizmu była najpewniejszą drogą do zachowania wielkiego, humanistycznego spadku po mieszczaństwie, do uratowania jego najlepszej cząstki dla dalszego rozwoju ludzkości.

Balzac w „Straconych złudzeniach" stworzył nowy typ powieści o wielkim rozczarowaniu, ale jego dzieło przerasta o wiele formy, jakie dla tego typu powieści przyjął wiek dziewiętnasty. Różnica, która rozstrzyga o tym, że dzieło życia Balzaca i omawiana przez nas jego powieść są jedynymi w swoim rodzaju, jest, jak wyżej wykazaliśmy, natury historycznej. Balzac odtwarza początki skoncentrowanego oddziaływania kapitalizmu na życie umysłowe, jego następcy, nawet najwięksi, na przykład Flaubert, stoją już przed faktem dokonanym poddania kapitalistycznemu procesowi zamiany na towar wszystkich bez wyjątku wartości ludzkich.

Dlatego u Balzaca widzimy burzliwą tragedię rodzenia się nowego świata, a u jego następców martwy obraz rzeczy dokonanych i liryczny lub ironiczny żal z powodu tego co się stało.

Balzac ukazuje ostatnią, na szeroką skalę zakrojoną walkę przeciw kapitalistycznej degradacji człowieka, jego następcy tworzą tylko świat już zdegradowany przez kapitalizm. Romantyzm jako czynnik poglądu na świat przezwyciężony i wyeliminowany u Balzaca okazuje się nadal nie wyeliminowany u jego następców, fala liryzmu i ironii bije w realizm, wdziera się weń, przesłania obraz działania wielkich, sprawczych sił rozwojowych, wnosząc ironiczne i elegijne wrażenia i nastroje w miejsce rzeczowości i obiektywizmu.

Bojowa solidarność z powszechną walką o wyzwolenie ludzkości zostaje stłumiona i sprowadzona do żalu z powodu jej popadnięcia w kapitalistyczną niewolę: bojowy gniew z powodu deprawacji zamienia się w bezsilnie ostrożny i nieistotny ironiczny grymas.

Jak z powyższego wynika Balzac nie tylko stworzył typ powieści realistycznej, ale również dał miarę jego najwyższych możliwości. Dalsza kontynuacja tego kierunku, choć społecznie i historycznie niewątpliwie konieczna, pomimo całego wielkiego pisarskiego talentu jego następców, była już tylko drogą artystycznego upadku.

Georg Lukacs

ŚWIATOWY KONGRES INTELEKTUALISTÓW W OBRONIE POKOJU

W ciągu swych długich i ciężkich walk o wolność, narody pokrzepiały się nadzieją sprawiedliwego i trwałego pokoju, który zapewniłby im swobodny rozwój. Zbyt długa zwłoka w spełnieniu tych pragnień mogłaby wielu krajom wyrządzić niepowetowaną krzywdę. Należy ufać, że otwarta i szeroka dyskusja ułatwi stworzenie warunków niezbędnych dla trwałego ugruntowania przyjaźni narodów.

W dniach od 25 do 28 sierpnia b. r. we Wrocławiu, odbędzie się Światowy Kongres Intelektualistów w obronie pokoju. Wezmą w nim udział uczeni, pisarze i artyści wszystkich krajów i narodowości. Nad Kongresem objął patronat francusko-polski komitet organizacyjny, w którego skład weszli m. in.: Aveline, Ajdukiewicz, Barrault, Bedel, Benda, Borejsza, Courrier, Le Corbusier, Dąbrowska, Duhamel, Dunikowski, Eibisch, Iwaszkiewicz, Joliot-Curie, Kotarbiński, Nałkowska, Picasso, Pieńkowski, Sarrailh Salacrou, Schiller, Słonimski, Vercors.

Zadaniem kongresu wrocławskiego będzie nieskrępowana i otwarta wymiana poglądów na temat pokojowej i twórczej współpracy narodów. We Wrocławiu, w atmosferze dobrej woli i wzajemnego zrozumienia, intelektualiści całego świata dadzą swoją odpowiedź na pytania i problemy, stojące dziś przed ludzkością.

SEWERYN POLLAK

ROZWAŻANIA POKONKURSOWE

Dyskusja w sprawie teatrów świetlicowych zaczyna nabierać pewnych kształtów, konkretyzować się, i, co najważniejsze, — wyniki jej zaczynają być sprawdzalne w doraźnej codziennej pracy w terenie. Nie chcę przesądzać z góry, ale mam nadzieję, że wpłynie ona choćby po części na zmianę dotychczasowej, błędnej moim zdaniem, polityki w stosunku do teatrów świetlicowych, a to jest przecież założeniem każdej dyskusji na tematy praktyczne.

Jako członek sądu konkursowego z ramienia Związku Zawodowego Literatów w eliminacjach wojewódzkich w Łodzi, powstrzymywałem się, do tej pory od zabierania głosu w czasie trwania konkursu; obecnie, po jego zakończeniu, uważam, że mam nie tylko prawo, ale poniekąd i obowiązek z całokształtu konkursu wysnuć pewne wnioski natury ogólniejszej.

Na początku nieodparcie nasuwa się stwierdzenie jedno — wszystkie zespoły, wszystkie dwadzieścia pięć świetlic pracowały z jednakim zapałem, z jednakim poświęceniem. Kilkuset robotników po pracy zawodowej rezygnowało z odpoczynku, wdrażając się w trudną nawet dla zawodowych aktorów pracę przygotowania widowiska scenicznego. Wnieśli w to dużo energii i dobrej woli, nauczyli się również wiele. Jak to się stało i komu należy przede wszystkim przypisać winę, że pewne zespoły zostały zakwalifikowane do konkursu ogólnopolskiego, pewne zaś musiały być bezapelacyjnie odrzucone? Odpowiedź nasuwa się nieodparcie. Przyczyną tego były nie różnice w grze, gdyż aktorami we wszystkich zespołach byli amatorzy, a do wyjątków raczej należały talenty aktorskie, lecz lepsza lub gorsza reżyseria — do tych spraw zresztą jeszcze powrócę — i bezwzględnie wybór mniej lub więcej odpowiednich tekstów. I nie było dziełem przypadku, że wszystkie zespoły zakwalifikowane grały utwory przynajmniej oparte na tekstach literackich, a ogromna większość zespołów odrzuconych obrała sobie za materiał opracowania scenicznego albo teksty t.zw. samorodne, albo też „sztuczki" pisane specjalnie dla teatrów amatorskich.

Zespoły te postępowały w zasadzie słusznie, opracowały teksty w ten czy w inny sposób zalecone i nie ich winą było, że padły ofiarą biurokratów kultury, którzy ponoszą pełną odpowiedzialność za krzywdę moralną, jaka je spotkała.

Użyłem tu mocnego słowa, ale chciałoby się użyć jeszcze mocniejszych i po prostu wymyślać. Bo dziewięćdziesiąt dziewięć z ułamkiem procent utworów scenicznych specjalnie pisanych dla teatrów amatorskich, to zwyczajna grafomania, bo instrukcja wydana przez KCZZ prócz tego, że wprowadziła w błąd kierowników zespołów przez niewłaściwe sformułowanie, jeszcze tę grafomanię zalecała, a potem powoływano przedstawicieli związków artystycznych, aby kwalifikowali dodatnio Bogu ducha winne zespoły i ich kierownictwo.

Zaraz udowodnię, że to, co tu powiedziałem, nie jest gołosłowne. Instrukcja KCZZ, dotycząca ogólnopolskiego konkursu zespołów teatralnych i inscenizacyjnych, jako cel konkursu stawia „pogłębienie treści ideologicznej prac artystycznych w świetlicach". „Konkurs ma swój punkt ciężkości w doborze repertuaru. Wszystkie utwory świetlicowe bez względu na ich formę — winny zawierać treść odzwierciadlającą zmagania klasy robotniczej w odbudowie, kształtowanie się nowego stosunku do pracy, znajdującego swój wyraz we współzawodnictwie, odzwierciadlając treść walki narodu o wolność, suwerenność i postęp naszego Państwa, o powszechną kulturę i wiedzę dla mas". W dalszym ciągu instrukcji znajdujemy długą listę utworów, które albo posiadają wysokie walory artystyczne, lecz nic wspólnego z przytoczoną tu deklaracją nie mają, jak na przykład „Sielanki" Szymonowicza, albo też tego rodzaju ekstrakty bombastycznej, szkodliwej grafomanii, jak „Magazyny" jakiegoś pana Rączkowskiego.

Zacznijmy od przytoczonego tu wyjątku z instrukcji — „bez względu na jego formę", gdzie treść odzwierciadla treść. Referent, który to pisał, wiedział, nie odchodząc od swego biurka, że utworów scenicznych, które by to wszystko „odzwierciadlały", we współczesnej literaturze polskiej nie ma i być nie może. Nie wdawajmy się w rozważanie przyczyn — dlaczego. Wobec tego referent przytoczył listę utworów, które co prawda nic nie mówią o odbudowie i nowym stosunku do pracy, lecz odznaczają się postępowym, humanistycznym stosunkiem do zagadnień społecznych. Ponieważ sformułowanie instrukcji było jednoznaczne, więc przykłady pozostały przykładami, a kierownicy zespołów musieli wziąć to wszystko dosłownie i zrozumieć jednoznacznie. Skazani więc byli wyłącznie na montaże, inscenizacje, ewentualnie na tzw. twórczość samorodną, lub też na wymienione w instrukcji „Magazyny". Kierownicy ci byli bardziej konsekwentni od swoich kolegów, którzy sięgnęli po teksty literackie.

Montaż — jak montaż, kierownik artystyczny zespołu robotniczego, czasami zrobi nawet niezły montaż z gotowych tekstów niescenicznych, częściej zrobi źle i nie można go o to winić. Twórczość samorodna — to ciekawy eksperyment, jeśli przeprowadza go człowiek z dużym wyczuciem taktu i smaku artystycznego, ale najczęściej jest to pole dla wyżycia się domorosłych grafomanów, których nigdzie nie brak. Tego rodzaju eksperymenty muszą być kontrolowane i poddawane bardzo ostrej selekcji, i to pod warunkiem, że istotnie są owocem pracy zespołowej. Jest to jakgdyby taśma filmowa bez scenariusza, z której trzy czwarte zdjęć należy wyciąć, a resztę dopiero skomponować. Kto ma to zrobić? Kierownik zespołu? Powiatowy referent kultury i sztuki? A może sekretarz rady zakładowej? A jeśli nawet, to przecież nie na konkurs zespołów! Pozostają przykładowe „Magazyny", sztuka w dwóch aktach, napisana przez Edwarda Rączkowskiego, wydana jako nr. 2 „Biblioteki Teatralnej" w wydawnictwie K. Kuthana.

Jeden z zespołów wystawił te „Magazyny". Miał prawo, co więcej, wystawiając je, działał całkowicie w myśl instrukcji. Skutek? Nie tylko nas, sędziów konkursowych, lecz również przedstawicieli społeczeństwa, partyj politycznych i związków zawodowych najpierw „ogarnął śmiech pusty, a potem litość i trwoga". Niestety, nie mam tekstu, aby przytoczyć z niego pierwszy lepszy fragment, ale proszę mi wierzyć, że to obraza boska, obraza języka polskiego, obraza dobrego smaku: górnolotne frazesy o walce, budowie, odbudowie, pomieszane z pornograficznymi dowcipami, żeby to jeszcze dobrymi, ale nie, w najgorszym gatunku. Podobnych sztuczydeł — zalecanych i polecanych — jest zresztą więcej, jest bardzo dużo, za dużo. Z jednej z nich, wydanej w „Bibliotece Świetlicy Krakowskiej" przytoczę przykładowo fragment dialogu. Rzecz dzieje się w 1945 roku, zaraz po wojnie. Mieszkanie robotnicze w domu na przedmieściu. Rozmawia matka Agnieszka z córką robotnicą i synem milicjantem:

MACIEJ:

Za dużo jest spraw ciągle nowych. Człowiek by cszalał. Była wojna. Mogliśmy wszyscy być wymordowani, w najlepszym razie zamienieni w niewolników. Żeby nie Czerwona Armia, to by mama i tych swetrów nie robiła i burżujom szynek nie zazdrościła. Na paskarskie draństwo też przyjdzie czas.

AGNIESZKA:

A ciebie ono nie drażni?

MACIEJ:

Drażni. Ale na razie nic nie poradzę. Wolny handel. Burżujska demokracja. I jeszcze oni narzekają, że im krzywda. (Pauza). Naturalnie, że człowieka cholera bierze czasami. Ale to nic. Wolną Polskę w rok nie wybudujemy.

AGNIESZKA:

Bolek mi się już trzecią noc śni. (Do córki): A ty o nim nawet słuchać nie chcesz.

WIKTA (która wróciła z kuchni):

Mama jeszcze gotowa mi wmówić, że ja nie czekam. Nie, to naprawdę... (Potrząsa patelnią, na której odsmaża ziemniaki): Ja też nie z drewna. Mogłaby mama o tym pomyśleć.

MACIEJ:

Dajcie-żesz obie spokój! Przecież wiecie, że Bolek jest pod okupacją amerykańską w Niemczech. Listy stamtąd idą długo, dłużej niż skądinąd. A przy tym panowie z Londynu przeszkadzają.

WIKTA:

A tu cackają się z każdą prawicową małpą więcej, niż z nami. (Po chwili z pasją): Ale Bolkowi nie przeszkodzą.

A dalej:

MACIEJ:

Zostało dużo starego zła. Trudna z nim walka. To ja wiem, bo jestem w milicji. Codzień bierzemy się za bary, za orzydle z tym starym, głupawym, nędznym złem. Nawet wśród swoich kolegów.

WIKTA:

A to nowe dobro jeszcze nie okrzepło, nie rozrosło się bujnie, jeszcze go nie odczuwamy. Dlatego tak nam ciężko.

AGNIESZKA:

Mówią, że budujemy w Polsce nowy dom.

WIKTA:

I to już męczy. Jak każdy frazes. Ja bym to nazwała inaczej: Polskę dla wszystkich, którzy zerwali z przeszłością. (Nakrywa do stołu, nieznacznie przyciska ręką serce). Mama mnie dzisiaj zdenerwowała... i mnie się wciąż zdaje, że Bolek...

MACIEJ:

Bo ciągle o tym tylko gadacie. (Do Wikty): Grochu gołębiom nasypałaś?

WIKTA (idąc do kuchni):

Nasypałam.

MACIEJ:

„Fajfer" siedzi na jajkach na zmianę z samicą. U gołębi to już tak.

„Fajfry" kultury polskiej również siedzą na jajkach przy swoich biurkach — obojętne, czy na zmianę z samicą, czy nie—i wysiadują pięknie udialogowane instrukcje. Potem każe się je grać robotnikom i dużo się gada o umasowieniu kultury.

Czas już wreszcie powiedzieć skąd się to wszystko bierze. Z dawno zwalczonych i od dwudziestu lat przełamanych teoryj proletkultu, ze złudzeń, że istnieje jakaś odrębna kultura proletariatu, nic wspólnego nie mająca z całokształtem kultury, co więcej, ostro całej dotychczasowej kulturze przeciwstawna. Że też koniecznie musimy przejść wszystkie ząbkowania i wszystkie koklusze rewolucji socjalnej! Podczas gdy Lenin stale i konsekwentnie przestrzegał przed „gadaniną o kulturze proletariackiej" („Kartki z Dziennika"), gdy mówił: „w sprawach kultury nic ma nic szkodliwszego nad pośpiech i nadmierny rozmach, wielu naszych młodych literatów i komunistów powinno to sobie solidnie w pamięci zachować i wbić w głowę", nasi domorośli proletkultowcy, spieszą się gwałtownie z tworzeniem czegoś, co nazywają kulturą proletariatu, nową kulturą, a co wogóle kulturą nie jest, jest jakąś pseudokulturalną namiastką. Nasi domorośli proletkultowcy uroili sobie wyraźnie inteligencko-mieszczańską koncepcję, że właśnie tak trzeba, bo robotnik rzekomo innego języka nie rozumie, bo do robotnika trzeba rzekomo przemawiać inaczej, bo cały dorobek kultury światowej jest dla niego za trudny i w najlepszym razie trzeba mu dawać „bryki", streszczenia, skróty, słowem, zmieloną, przeżutą przez fajfrów papkę intelektualną. Jest to koncepcja ochroniarek i pań dobroczynnych z Towarzystwa Wincentego a Paulo, które łaskawie oddają „bliźnim z przedmieścia" znoszone ubrania, a same łkają z rozkoszy nad „perwersyjnym" romansem francuskim. Tu właśnie kryje się źródło koncepcyj dwóch kultur — śród ludzi popierających pisanie tekścików i tekściątek specjalnie dla robotniczych scen amatorskich.

Że poziom ogólny mas robotniczych — nie tylko starszego pokolenia, lecz i młodzieży — nie jest u nas wysoki, to prawda niezaprzeczona. Że masy te należy kształcić artystycznie i przygotowywać do odbioru dobrej literatury — to druga prawda.

Całe zagadnienie daje się sprowadzić do potrójnego oddziaływania: ideologicznego, wychowawczego i artystyczno - kulturalnego. Sharmonizowanie tych trzech zasadniczych nurtów oddziaływania na terenie świetlic robotniczych, domów kultury i zespołów artystycznych zdaje się być właściwą drogą do podniesienia stanu kulturalnego mas robotniczych i właśnie te trzy cele powinny być wytyczną w każdej pracy świetlicowo - zespołowej. Drogą do tego jest stworzenie jak najliczniejszych kadr świadomych swoich zadań oświatowców: kierowników świetlic, reżyserów teatrów robotniczych, kierowników zespołów artystycznych. Oddziaływanie ideologiczne osiąga się nie poprzez ględzenie bzdurnych i wytartych frazesów wszędzie i na każdym kroku i przy każdej okazji, bo ta rycyna każdemu obrzydnie, bo wreszcie przestanie działać, lecz drogą właściwie pojętej, metodycznie prowadzonej pracy oświatowej w świetlicach. Każdy oświatowiec powinien przejść kurs wychowania politycznego, musi umieć zespolić swoją pracę oświatowo-kulturalną z pracą propagandowo - polityczną. Dotyczy to również reżyserów w zespołach amatorskich, lecz nie dotyczy — bo nie może dotyczyć doboru samych tekstów granych utworów. Powyżej przytoczyłem fragment dialogu ze sztuczki przeznaczonej dla sceny robotniczej Teraz zdradzę tajemnicę: pisał ją nie grafoman - amator, lecz literat. I co z tego? Konia z rzędem dam temu, kto mi przysięgnie, że dialog ów przekonał go do nowej rzeczywistości.

Nie, tak się nie robi oddziaływania ideologicznego. A przytem to zbyt łatwo, to jest praca, którą trzeba obliczać na dłuższą metę, praca trudna i odpowiedzialna. Każdy wykład, każde zdanie w wykładzie, interpretacja (ale właśnie interpretacja!) tekstu przez reżysera w teatrze amatorskim winny zawierać rozsądne, mądrze stosowane oddziaływanie ideologiczne.

I tu dochodzimy do kluczowego punktu zagadnienia teatrów świetlicowych, gdyż jesteśmy w naszych rozważaniach na rzekomym rozdrożu pomiędzy oddziaływaniem ideologicznym a artystyczno kulturalnym. Czy należy w związku z tym wyrzec się repertuaru „odzwierciedlającego zmagania klasy robotniczej w odbudowie"... itd. i ograniczyć się wyłącznie do interpretacji utworów o istotnym poziomie artystycznym, lecz nie „odzwierciadlających"? Tak jest, póki nie będziemy mieli prawdziwego repertuaru „odzwierciadlającego", repertuaru na dobrym poziomie literackim — a to już zupełnie inna sprawa, wymagająca obszernego omówienia — należy ograniczyć się do tekstów literackich o postępowej, humanistycznej treści, wybierając jedynie w miarę możności rzeczy o tendencji odpowiadającej współczesnym dążeniom klasy robotniczej. Utworów takich zresztą znajdzie się bardzo dużo — klasycznych i nowych. Jeśli nie zawsze będą to rzeczy sceniczne, to przecież łatwiej jest i pożyteczniej dać komuś rozsądnemu, nie koniecznie zresztą literatowi, do zinscenizowania porządny tekst literacki na właściwym poziomie, niż zamawiać, jak to robi KCZZ takie „kawałki", jak „Spekulant", „Lala jest chora", „Budowa", „Rada Zakładowa" itd., które dostarczono mi, niestety, już w trakcie pisania tego felietonu. Jeżeli chodzi o robotę planową, o trwałe oddziaływanie na masy robotnicze w sensie prawdziwie dodatnim, jeśli chodzi nam o zapoznanie robotników z dorobkiem kulturalnym, o stworzenie kadr nowych czytelników, to musimy przejść na zupełnie inne metody pracy w świetlicach i w domach kultury.

Zresztą nie chcę być jednostronnym, nie chcę, aby zrozumiano mię opacznie. Nie zarzekam się tematów aktualnych i mam wrażenie, że drogę do wydobycia zagadnień żywych z tekstów istniejących, z tekstów na poziomie, wskazał nam tu, na konkursie łódzkim, młody reżyser z kursu instruktorów-reżyserów przy PWST. w Łodzi. Zinscenizował on fragment „Kordiana i chama" Kruczkowskiego, „Barika zwycięzcę" i... artykuł Franciszka Gila „Gimnazjum chłopskie w hrabskim pałacu", drukowany kiedyś w „Odrodzeniu". Proszę mi wierzyć, że sam dopisał jedynie kilka zdań wiążących, a stworzył montaż o poważnych walorach artystycznych i dużych walorach ideologiczno - wychowawczych, zaopatrując go w wiele mówiący tytuł „Walka o nowego człowieka". Czy podobną rzecz mógłby sam napisać? Bardzo wątpię. A może mógłby ją napisać literat? Możliwe, choć wątpię również, najlepszy dowód mamy na przykładzie zacytowanego powyżej fragmentu „sztuczki" pisanej przez literata — ad usum „braci młodszych" - robotników. W opinii co do montaży i inscenizacji, całkowicie podzielam zdanie Ryszarda Matuszewskiego. Ponieważ polemika w tej sprawie nabrała już pewnej ostrości, aby uniknąć ewentualnych nieporozumień, wyjaśniam: montaż i inscenizację uważam za **zło konieczne**, wynikające z braku współczesnego repertuaru teatralnego na wysokim poziomie. Montaż musi być dokonany z tekstów o istotnych, niezaprzeczalnych zaletach artystycznych i winien posiadać jak najmniej „zdań wiążących" dodanych przez „montażystę". Praca taka winna być jak najskrupulatniej kontrolowana przez odpowiednią komisję repertuarową. Uważam za niedopuszczalne pisanie specjalnych „sztuczek" dla robotniczych teatrów amatorskich czy to przez pisarzy, czy przez całkowitych, czy przez pół, czy przez ćwierć — grafomanów. Nie ma i nie może być odrębnej sztuki dla robotników, jak nie może być odrębnej sztuki dla buchalterów i dyrektorów przedsiębiorstw miejskich.

Nie wyrzucajmy na darmo pieniędzy na śmietnik — zadrukowanej makulatury mamy dość, szkoda papieru, przyda się na przedruki dzieł o trwałej wartości. Możliwości zresztą jest bardzo wiele, trzeba tylko, żeby ktoś tym wszystkim mądrze pokierował.

Zapomina się przy tym o trzecim jeszcze celu pracy świetlicowych zespołów artystycznych, o celu wychowawczym. Zespół taki to nie teatr zawodowy. Udział w pracy zespołu artystycznego poza właściwym oddziaływaniem kulturalno-estetycznym, poza wykształceniem kulturalnego czytelnika i widza teatralnego winien zaprawić członków zespołu do zorganizowanej pracy zbiorowej. Dlatego też należy dążyć do jak najszerszego zakresu pracy zespołowej, do objęcia nią możliwie dużej ilości członków świetlicy, niezależnie od większych czy mniejszych wykazywanych przez nich zdolności gry scenicznej. Tymczasem daje się często zaobserwować zjawisko „specjalizacji" — zespół pod wpływem reżysera, który nie rozumie swoich zadań, staje się ni tym ni owym: grupą półzawodowców o stanowczo za niskich kwalifikacjach na teatr prawdziwy i jakąś „arystokracją", odgradzającą się od innych, rzekomo mniej utalentowanych członków własnej świetlicy.

Wyławianie istotnych talentów aktorskich i kierowanie ich do fachowych uczelni nie powinno być celem bezpośrednim pracy zespołu, jak to się zdarza niejednokrotnie.

Ponieważ, jak widzimy, cały ciężar pracy ideowej, kulturalnej i wychowawczej spoczywa przede wszystkim na reżyserze, ponieważ do reżysera należy nie tylko wybór tekstu, rozdanie ról i należyte postawienie widowiska lecz również ideowy i estetyczno-artystyczny komentarz tego tekstu wobec członków zespołu — najważniejszym i najpilniejszym w obecnej chwili zadaniem jest kształcenie szerokich kadr reżyserskich dla teatralnych zespołów amatorskich. Kurs instruktorski reżyserów przy Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Łodzi jest dopiero zaczątkiem tego rodzaju akcji szkoleniowej. Nie dwudziestu i nie dwustu nawet, lecz conajmniej dwa tysiące absolwentów takich kursów mogłoby zmienić dotychczasowy stan rzeczy w świetlicach robotniczych. Organizatorzy kursu łódzkiego, posiadając niewątpliwie olbrzymią zasługę stworzenia go, nie przewidzieli jednakże w programie pewnych odrębnych zadań, jakie czekają w pracy świetlicowej reżysera - instruktora. Do programu kursu prócz przedmiotów obejmujących wykształcenie teatralne powinna być wprowadzona metodyka pracy społeczno-artystycznej w świetlicy robotniczej jako podstawa do wymienionych powyżej trojakich celów oddziaływania przez reżysera. Prócz tego od absolwenta kursu winno się wymagać doskonałej orientacji w całokształcie zagadnień społeczno-kulturalnych, a także dużego wyrobienia politycznego.

Tow. Jadwiga Siekierska w art. drukowanym w Nr 21 „Kuźnicy" p. n. „O chorobach wzrostu kulturalnego" słusznie poruszyła sprawę braku jednolitego planu w kształceniu reżyserów i kierowników świetlic i ucieczkę absolwentów kursów dla kierowników na inne, bardziej intratne stanowiska. Konieczność scalenia rozproszonych wysiłków poszczególnych organizacji, konieczność stworzenia centralnego ośrodka kierowniczego i kontrolnego dla całości akcji kulturalno-oświatowej, na co słusznie kładzie nacisk tow. Siekierska, zdaje się nie ulegać wątpliwości. Sądzę, że również bezsporne byłoby wyznaczenie odpowiednio dużej ilości stosunkowo wysokich stypendiów dla kandydatów na kierowników świetlic i reżyserów zespołów amatorskich, a także wyznaczenie funduszów na dobre wynagrodzenie pracy tych ludzi. O ile mi wiadomo, fundusze takie istnieją, lecz marnują się przez rozproszenie wysiłków i niecelowe wydatkowanie na rzeczy zbędne, a czasami nawet szkodliwe. Trzeba je użyć inaczej, w sposób bardziej właściwy, zachęcić ludzi — a wtedy znajdą się w świetlicach rozsądni reżyserzy, którzy potrafią pokierować pracą zespołu tak, aby uniknąć tych błędów, których dotychczas jesteśmy świadkami.

Seweryn Pollak

ocenie całokształtu sytuacji, nie płynie z niedostrzegania perspektyw rozwojowych w ogóle, — pesymizm jest tu jedynie wyrazem beznadziejności — której istotnie nie było — w położeniu młodzieży podziemia, rozczarowanej a nieumiejącej wejść na drogę jedynie słuszną i celową.

Sprawa druga.

Cytuję Kętrzyńskiego: „Gdy mówi się „wolność" „sprawiedliwość" „lepszy świat" są one jednakowo szczere w ustach Szczuki, Podgórskiego czy nawet Wagi lub Andrzeja, szarpiących się z sumieniami młodych czy zmiażdżonego sędziego".

Na szczęście Andrzejewski jest bardzo daleki od tego rodzaju antyrealistycznej niwelacji intencji wszystkich swoich bohaterów. Środkami, jakimi rozporządza artysta, autor zrodził w czytelniku przekonanie o nienagannej szczerości tych słów w ustach Szczuki, wierzymy w szczerość Podgórskiego, w to, że czasu okupacji szczerze o te hasła walczył Andrzej. Ale stawiając Szczukę na jednym biegunie, dodatnim, jeśli idzie o gorący stosunek do tych słów i pokrycie dla nich w całym jego życiu, — na drugim biegunie, ujemnym, postawił autor sędziego z jego kazuistyką. Wagę autor pozostawił w cieniu, czytelnik nie ma danych do zasadnego przekonania o szczerości głoszonych przez niego haseł. Chełmickiego autor rysuje jako dość łatwo obojętniejącego na hasła ideologiczne w ogóle, a w tym co czynią najmłodsi, hasła te grają raczej drugorzędną i dość mglistą rolę.

Nie jest więc prawdą, jakoby umiłowanie Polski i ofiarny poryw służby ideałom Andrzejewski widział **jednako** we wszystkich wymienionych tu przez Kętrzyńskiego postaciach.

Cytuję dalej „Dziś i jutro":

„Tak w rzeczywistości, jak i w powieści Andrzejewskiego nie to było najbardziej tragiczne, iż Polacy zabijali się nawzajem, ile to, że walka ta, miast rodzić dla narodu lepsze życie, rodziła śmierć."

Nie, w powieści Andrzejewskiego Polacy nie „zabijają się nawzajem". W powieści „Popiół i diament" mord zza węgła jest mordem zza węgła, a zabójstwo Chełmickiego przez patrol jest aktem samoobrony młodej Polski Ludowej, na działaczy której podziemie dokonywało mordów zza węgła. Andrzejewski rozgranicza role wyraźnie.

Czy powieść doprawdy sugeruje, że rodzi się nie nowe lepsze życie, lecz śmierć.?

Słowa Szczuki na pogrzebie zamordowanych ofiarą tchną wiarą w to, że śmierć tych ofiar „ma żarliwy sens życia", że krwią swoją płacą za narodziny świata, w którym rozlewu krwi nie będzie.

„Nowe lepsze życie", które od tamtych dni rodzi się i krzepnie, **jest obecne w powieści Andrzejewskiego,** mimo wszystkie jej niedociągnięcia ideologiczne, obecne **jako wartość niezaprzeczalna.** Ze śmierci Chełmickiego, mimo całą mętność jej wydźwięku, nie wolno wysnuwać wniosku o sartrowskiej beznadziejności, jako o górującym akcencie powieści.

Melania Kierczyńska

WANDA LEOPOLDOWA

JESZCZE RAZ—POKOLENIE

KSIĄŻKA Andrzejewskiego, ostatnie opowiadanie Żukrowskiego (Mli-Mli, Odrodzenie, 11, 1948), częściowo recenzja Borowskiego (Wielkie i małe legendy, Odrodzenie, 9, 1948) wreszcie artykuł Krzyżanowskiego (Pokolenie zagubione w wolności, Odrodzenie 13-14, 1948), ukazują wyraźnie, że sprawa młodzieży walczącej w czasie okupacji bynajmniej nie jest ani w literaturze ani w życiu społecznym sprawą zakończoną. Te kilka uwag nie mają pretensji do wyczerpania zagadnienia. Oparte są na materiale najbliżej mi znanym, roczników młodzieży mniej więcej 1918—1926 z terenu warszawskiego.

PRZEZ PRYZMAT LITERATURY

Warto przede wszystkim podkreślić bezsporne chyba stwierdzenie Borowskiego, iż nasza literatura powojenna „ogranicza się prawie wyłącznie do przedstawiania psychiki i działania człowieka raczej biernego, nie biorącego udziału w walce". Nawet najpełniejsza książka o człowieku wojny za jaką uważam „Szekspira" Rudnickiego, element walki wprowadza jedynie w tle. *Jaki obraz* ludzi walczących daje jednak ta część literatury, która zagadnienie to podjęła? Zacznę od Żukrowskiego, gdyż na ogół jest on zgodnie uważany za „pozytywnego piewcę" walczącej młodzieży. Z grubsza można powiedzieć, iż traktuje on młodzież walczącą jako pokolenie wspaniałych awanturników, dla których walka jest „wielką przygodą" ich życia. Bohaterowie Żukrowskiego nie schodzą wprawdzie na manowce bandytyzmu. Ów z ostatniego opowiadania bardzo „pozytywnie" wyjeżdża pracować na Śląsk, wzdychając „z podziwem": „Cholerne pokolenie..." Jednocześnie czuje, „że każdy przepracowany dzień wznosi mur między nim a przeszłością". Zdaje się jednak, że tylko w literaturze wyrastają tak łatwo mury między niedawną walką a obecną pracą. Wynika to zresztą właśnie z głównej postawy autora wyraźnej już w pierwszym tomie jego opowiadań (Z kraju milczenia), że pokolenie młodzieży walczącej, to „szalone pokolenie, rozrzutne i wspaniałe" Tylko „rozrzutność" bohaterstwa, i wspaniałość „wielkiego gestu". Autor widzi w tym tragizm, ale istotnie — od wielkich gestów lepiej odgradzać się murem.

„Pokolenie tragiczne" Andrzejewskiego, to pokolenie dla którego w interpretacji autora nie ma „miejsca na ziemi". Pokolenie żyjące wyłącznie pojęciami takimi jak honor żołnierza, wierność samemu sobie, wierność do ostatka przegranej sprawie. Pokolenie to zostaje istotnie do ostatka wykorzystane przez przywódców politycznych, schodząc na bandytyzm polityczny, a w razie próby wyjścia kończąc klęską osobistą. A więc pokolenie, którego jedynym ideałem była bezwzględna wierność raz podjętej służbie, bez dalszych pytań w imię czego. Pokolenie bankrutów.

I wreszcie jeszcze jeden typ, reprezentowany przez najmłodsze pokolenie literackie, to typ rozgoryczonego bojowca, który „przejrzał" i który teraz woła wielkim głosem: oszukano nas! To „starzy" są winni! Myśmy nie wiedzieli! Jesteśmy czyści, walczyliśmy wszyscy jak bohaterowie. Gdzie była lewica polska przed wojną, że dopuściła do tego?

Za dużo w tym wszystkim „przerzucania się" winą. Zbyt wyraźny program „oczyszczania się". Gorzej, że w utworach legitymacja do tego jest na ogół jedynie bohaterska śmierć. Legitymacja to bardzo wielka, ale istotnie tragiczna, jeśli jest j e d y n ą legitymacją życia.

O INNE PRAWDY

Wszystkie te obrazy są w pewnym sensie prawdziwe. To znaczy, że na pewno byli i wspaniali awanturnicy, żądni wielkich przygód i zapędzone w ślepą uliczkę pokolenie bankrutów i ludzie umiejący tylko pięknie umrzeć, a dziś rozdzierający szaty, że ich oszukano. Ale sztuka między innymi dlatego jest tak ważna i tak niebezpieczna, że swój obraz chce nam narzucić jako jedyny i wystarczający. Trzeba więc wyjść poza krąg literatury, aby przypomnieć, że to jeszcze nie wszystko. Są jeszcze inne sprawy. Oto kilka z nich.

Nie wiem czy w oparach bohaterskich śmierci w literaturze, nie zanika to, co było jedną z najistotniejszych treści młodzieży czasu wojny: jak bardzo chcieliśmy żyć i pracować, jak bardzo walkę zbrojną traktowaliśmy tylko jako e t a p. Na co dzień wyglądało to w ten sposób, że jednostkowo — uczyliśmy się, zdawaliśmy matury, bądź byliśmy na tajnych studiach wyższych, czy w oficjalnych szkołach technicznych; zbiorowo — dyskusje i referaty nad wszelkimi zagadnieniami życia społecznego. Byliśmy do tego nieprzygotowani całkowicie. Dopiero przy tych dyskusjach okazywało się jak bardzo się różnimy. Wszystkie tradycje „domów" i „rodzin", wszystkie połapane wiadomości z dorywczej lektury, krzyżowały się tu ze sobą. Błądziliśmy? Zapewne. Często. Byliśmy często „zagubieni"? Zapewne. Tylko jedno — nie zamierzamy się tego wstydzić. Ważne jest to, że mieliśmy pasję równie silną jak chęć natychmiastowego, konkretnego czynu — mieliśmy pasję samodzielnego dopracowania się zasad budowy przyszłości. Nie chcę w tej chwili podejmować dyskusji, czemu w takim razie młodzież owego okresu nie wytworzyła zwartego środowiska ideologicznego. Chodzi mi o ocalenie dwóch prawd: tej, że nie tylko umieliśmy umierać, ale zachłannie chcieliśmy żyć i tej, że walczyliśmy myśląc zawsze o przyszłości i własnej w niej roli.

Pamiętam grupę sanitariuszek studiujących jednocześnie medycynę, które nie wyobrażały sobie jak po wojnie będą pracować oddzielnie. Postanowiły więc założyć spółdzielnię zdrowia, w której będą mogły pracować wszystkie razem.

Nie dość, że postanowiły. Przez długie miesiące przepracowywały szczegółowy, dokładny plan w oparciu o materiały spółdzielcze. I jeśli my, którzyśmy ocaleli, tak jak bohater opowiadania Żukrowskiego odeszliśmy do różnych prac, to nie dla tego, że wyrósł mur między nami a przeszłością, ale właśnie dlatego, że pozostaliśmy wierni tradycji tamtych dni. Własną, świadomą tradycją naszego pokolenia są lata wojny. To już samo w sobie jest dostatecznie tragiczne. Lecz nie upraszczajmy sprawy, sprowadzając ją tylko do walki zbrojnej, która istotnie była naczelnym pięknem tragicznego czasu, ale nie przesłaniała nam przyszłości.

Jedna więc sprawa to ta: że nie byliśmy tylko pokoleniem szalonych półgłówków, rozsadzanych przez temperament, uczuciowość i inne cechy tzw. charakteru narodowego. Zresztą jeśli już mowa o charakterze narodowym, to był to również przedmiot nieustannych dyskusji. Upatrywanie i tępienie w sobie ujemnych cech było wprost maniackie. Z fanatycznego tępienia warcholstwa i pieniactwa wyrosła może tak wielokrotnie potem potępiana nasza bezgraniczna subordynacja. To zdaje się też jeden z naszych tragizmów, że właśnie z nas zrobiono przedstawicieli charakteru narodowego. Ale nie o to w tej chwili chodzi. Chodzi o to, że nie jesteśmy pokoleniem jednego „wyczynu". Nie jesteśmy pokoleniem Powstania czy jakiejś jednej akcji. Pięć lat okupacji, to pięć lat upartej pracy. Dopiero wszystkie te lata, to prawda o nas. Nie gubcie tych dni znaczonych gdzieniegdzie wielkimi „wyczynami", ale znaczonych codziennie szkoleniem wojskowym, nauką własną, żmudnym przygotowywaniem akcji od najmniejszych do coraz to większych, zbiórkami, dyskusjami, mocowaniem się ze sobą samym nad problemem zabijania i własnej śmierci, szarpaniem się z odpowiedzialnością za los innych ludzi, noszeniem węgla matce, dorywczym zarobkiem. Świadomym narażaniem najbliższych. Pocóż mnożyć te przykłady? Chodzi znów o to, żeby nie ubożyć bogactwa tych wielu dni. Dni, od początku niemal pełnych śmierci i cierpienia. Ale dni pełnych też codziennie — nie mogę powiedzieć inaczej — radości, radości spokojnej i prostej, którą może jedynie daje walka i wiara. Jeżeli ktoś potrafi wydobyć tę radość tamtych dni, nie upraszczając ich zawiłych spraw — powie więcej o młodzieży i walce niż cała dotychczasowa literatura.

Przykładowo jeszcze jedna sprawa. Żukrowski powiada: „przypomniał sobie te dziewczęta oddające się pośpiesznie i mówiące, że znają miłość, tych chłopców, co otarli się o śmierć i twierdzą, że znają życie..." To bardzo efektowne. „Typowe" dla okresów wojny. Lecz okres okupacji nie był pod tym względem „typowy". Był okresem uczuć wyjątkowo silnych, trwałych i czystych. Zarówno przyjaźni jak i miłości. Mówiąc językiem autora, myślę, że o śmierć „ocieraliśmy" się dość gruntownie. Ale może właśnie dlatego i uczucia miały inne natężenie i inny wymiar. I ta dziedzina naszego życia wewnętrznego w okresie okupacji była mocna i wysublimowana jednocześnie. Była również na miarę spraw ostatecznych. Ale pamiętać trzeba i o tym, że jesteśmy pokoleniem nienawidzącym „wielkich słów", a uczuciowość osłaniającym zawsze ostrością i humorem.

Jest wciąż jeszcze wiele spraw bolesnych i drażliwych. Będzie zawsze i musi być wiele spraw tragicznych. Ale nie upraszczajmy ich nadmiernie. Literatura „wyczynu", bankructwa i samoobrony — to nie wszystko!

Wanda Leopoldowa.

ABRAHAM SZLONSKI

PIEŚŃ

. . . To nie wielbłądów zeszła karawana,
by lec garbami u podnóża gwiazd:
to gór Gilboa niebotyczna ściana
w oddali sterczy, jak kamienna straż.

Te góry biel namiotów naszych pomną,
co po Emeku rozsiadły się wkrąg,
niby gołębie — każdą noc bezdomną,
wieńczącą śpiewem mozół naszych rąk.

Te góry pamiętają... A my sami?
Czy rosa wilży nasze skronie znów,
a serce świętem wzbiera i pieśniami
płomiennych nocy — wiecznie żywych snów?

Znów, jako wtedy, biały księżyc dnieje,
w błękitnym niebie srebrnym rogiem tkwi —
a serce me otwarło swe wierzeje
i chłonie światło, i na jawie śni.

Jak dzień radośni, lecz nie spici winem,
stąpamy dziś w wędrówek dawnych ślad:
by do źródełka odnaleźć ścieżynę,
by znów zabrzmiała nasza pieśń sprzed lat...

Śpiewajcie mi, gdyż błogo mi na duszy,
nade mną błękit i księżyca róg —
śpiewajcie, aż Gilboa z miejsca ruszy
i w tan się wplecie naszych dziarskich nóg.

A do tej pieśni dziś mam prawo pełne,
bowiem pustynię użyźniłem łzą.
Jako w strzyżenia święto pasterz wełnę,
zapłatę zgarniam:
plon
i radość swą.

Przekład z hebrajskiego Horacego Safrina

ABRAHAM SZLONSKI — najwybitniejszy współczesny poeta hebrajski, jeden z twórców „Ośrodka Kultury Postępowej", redaktor naczelny tygodnika literackiego „Itim" w Palestynie — obchodził niedawno 25-lecie swej twórczości literackiej. Szlonski zasłynął nie tylko jako znakomity poeta, lecz również jako doskonały tłumacz: „Hamleta", „Króla Lira", „Eugeniusza Oniegina".

Menasze Seidenbeutel **domy (olej)**

Roman Kramsztyk
rys. z Ghetta Warszawskiego

K. W. ZAWODZINSKI

O niektórych trudnościach krytyki literackiej, teoretycznych i praktycznych

JEŚLI BIORĘ pióro do ręki, by odpowiedzieć p. Ewie Korzeniewskiej na ocenę mej książeczki *), to bynajmniej nie powodując się zdrożną chęcią wchodzenia w spory z recenzentem. Kilka razy sam występowałem przeciw wciąganiu takiego procederu do rzędu uznanych obyczajów życia literackiego, i od tej zasady nie myślę odstępować teraz, gdy wchodzą w grę własne moje interesy. Przeciwnie, chcę niniejszym przyznać na wstępie rację surowej, ale słusznej ocenie. Najwyżej, żeby nie pogrążyć się całkowicie w opinii literackiej brakiem samokrytycyzmu, o którym świadczyłby fakt wydania broszury, pozwolę sobie naszkicować krótkie jej dzieje. Powstałe z jednej myśli — rewizjonistycznej — w atmosferze roku jubileuszowego i pośpiechu przedzjazdowego, szkice na temat dzisiejszego aspektu powieściopisarzy epoki „pozytywistycznej" irytowały mnie swym rozwleczeniem po różnych pismach i dość odległych od siebie datą numerach, w tekście zniekształconym omyłkami drukarskimi, a nawet, nieuchronnymi przy pośpiesznej rocie, potknięciami własnego pióra. Spodziewałem się, że pewne użyteczne, jak mi się zdawało, właściwości broszury zakryją jej słabe strony. Nie udało się! Przytrzymano i palnięto mi słuszną admonicję.

1. Nie wchodzi chyba w jej granice, choć niewątpliwie słuszne, stwierdzenie przynależności książki do krytyki, a nie do nauki o literaturze. Słuszne, nie tylko ze względu na to, że to zbiór „artykułów, opracowanych w sposób publicystyczny (ten przymiotnik ma jednak w tym wypadku niezupełnie chyba powszednie znaczenie, jeśli moje intencje zostały dobrze zrozumiane! K.W.Z.) i mających charakter recenzji krytycznych"; i nie tylko dlatego, że autor jest czemś, jako organizacją pisarska, bardzo dalekiem od „naukowca", a jedynie w krytyce literackiej pretenduje do prawa głosu. Słuszne przede wszystkim dlatego, że samo zadanie wartościowania czy przewartościowania dzieła literackiego jest typowym i najbardziej istotnym zadaniem krytyki literackiej. Niesłusznem tylko wydaje mi się przeciwstawienie: „krytyka, a nie nauka o literaturze", zwłaszcza jeśli drugi człon tego przeciwstawienia zastąpi się ogólniejszym i mniej sprzeciwu budzącym terminem „literaturoznawstwa" czy „wiedzy o literaturze". Nieodzowność krytyki w obrębie wiedzy o literaturze, krytyki, jako selekcji zjawisk literackich na użytek historii literatury (która z kolei dostarcza podstaw teorii literatury), starałem się ukazać w przedwojennym artykule **Podstawowe zadanie krytyki literackiej** („Życie Literackie" 1939, II). Opublikowany w momencie, gdy o wielu większego praktycznego znaczenia rzeczach wypadało myśleć, przeszedł niepostrzeżenie, choć zawierał pewne i do dziś dnia aktualne uogólnienia w sprawie systematyki literaturoznawstwa, dla mnie zaś stanowi rodzaj wyznania wiary i sformułowanego programu mej działalności.

Zarzutem zato, i to bardzo słusznym, wydaje mi się spostrzeżenie, iż pracy, która tak często omawia dzieło z punktu widzenia realizmu powieściowego, brak definicji tego pojęcia. Tu znowu niepotrzebnie może nieco liczyłem na znajomość mych przedwojennych prac, nieco szerzej omawiających tę sprawę (m.in. broszurka **Blaski i nędze realizmu powieściowego).** Ale nawet, gdyby te zuchwałe nadzieje mogły się urzeczywistnić, sprawa należytej definicji realizmu powieściowego i tak nie zostałaby załatwiona. Tu bowiem zaczynają się trudności krytyki.

Najpierw teoretyczne. Sprawa realizmu w sztuce, sprawa stosunku mniej, lub więcej odległego, między rzeczywistością a dziełem artysty, w jakiś sposób starającego się ją oddać, uprzytomnić odbiorcy — należy, jak wiadomo, do najtrudniejszych i najbardziej skomplikowanych zagadnień filozofii sztuki, jako postulat i jako sposób przeprowadzenia. Nawet upraszczając zagadnienie do najpotrzebniejszych konkretnie, w danym zakresie, gdy mowa o o powieści, elementów, odwołując się do każdemu dostępnych doświadczeń i do najbardziej powszechnego odczuwania, jeszcze i taka „robocza" definicja realizmu byłaby strukturą nie łatwą do wzniesienia. Nawet i tu uwzględnić by należało konieczność relatywizmu historycznego takiej definicji, która w swej sztywnej postaci nie mogłaby służyć do uwydatnienia niewątpliwego realizmu Defoego, czy Hofmanowej, gdyby miała służyć do ujęcia pod tym względem Reymonta, Kadena-Bandrowskiego lub M. Choromańskiego. Stopień realizmu w urzeczywistnieniu pisarskim musi być rozpatrywany w każdoczasowym systemie konwencji momentu i środowiska, w ramach stylu epoki i dopuszczonych do artystycznego ujęcia elementów rzeczywistości. Czego innego będziemy wymagać od pisarza francuskiego z 7 dziesiątka lat ub. wieku, a czego innego od współczesnego mu i tym bardziej od wcześniejszego powieściopisarza polskiego. Za tytułem realisty (który znów nie jest absolutnym wartościowaniem pisarza pod względem artystycznym) będą przemawiać raczej zdradzone w ramach każdorazowej konwencji inklinacje, niż, dające się konkretnie uwypuklić, osiągnięcia w natężeniu realistycznej faktury.

Można by się może obejść bez definicji, zastępując ją wymienianiem dzieł, stanowiących wzorcowe osiągnięcia realizmu powieściowego. To się też najczęściej praktykuje, z tą niekorzystną odmianą, że wymienia się nazwiska pisarzy, zamiast określonych ich dzieł (u nas zwłaszcza ostatnimi czasy nagminnie: Balzac i Tołstoj), zapominając, że nawet najwięksi zostawili w spuściznie dzieła nierównomierne i że największa popularność jakiegoś utworu z ich spuścizny nie zawsze bywa sprawiedliwą oceną jego walorów, jako dzieła sztuki, czy jako wzorca realizmu, gdy chodziło o tytuły, przytaczano najczęściej dzieła (np. Balzaca) stosownie do kaprysów rynku wydawniczego. W tym utwory notorycznie słabe, lub o historycznym tylko znaczeniu. Z Tołstoja cytowano prawie wyłącznie **Wojnę i pokój**, epopeję narodową, ale, w oderwaniu od tego wewnętrzno-rosyjskiego jej znaczenia, jedno z najnierówniejszych dzieł tego genialnego pisarza, najsłabszych myślowo i kompozycyjnie, choć wspaniałe w całych wielkich częściach

Odchylenia od wzoru „realizmu powieściowego" możemy odczuwać to w tej, to w innej dziedzinie. Recenzentkę mojej broszury uderza sprzeczność w mych sądach, raz wytykających ubóstwo szczegółów w **Połanieckich**, innym razem surowych dla realizmu Prusa, mimo podniesienia jego jako malarza życia wsi polskiej. Ależ tak: **Lalka** nie jest, z wyjątkiem mniej ważnych epizodów, obrazem wsi polskiej (jakimi są **Anielka** czy **Placówka**), a porcja realizmu w przedstawieniu życia Warszawy nie kompensuje błędów realizmu w przedstawieniu dziejów uczuciowych Wokulskiego: pod tym względem trzeba przyznać bezwarunkową wyższość **Połanieckim**, aczkolwiek, jak czytelnicy mego szkicu o tej powieści wiedzą, jestem daleki od uwielbienia dla niej i dla jej autora, jako psychologa i jako malarza społeczeństwa polskiego. Sprzeczności tkwią nie w mych sądach, tylko w materiale oceny.

Nie uwzględniłem dotąd jeszcze jednego czynnika zmiennego w definicji realizmu powieściowego, właściwości odbiorcy, społecznych i historycznych warunków recepcji dzieła. Drobny przykład pod ręką: jeden z ostatnich zeszytów „Twórczości" jest ozdobiony pięknym drzeworytem Ostoi-Chrostowskiego **Fregata**. W ramach konwencji dzisiejszej sztuki jest to charakterystyczne dla skłonności autora osiągnięcie realizmu, wyrażającego się w oddaniu lokalnego szczegółu w rzeczowości przedstawienia okrętu z końca XVII czy z XVIII wieku. Ale dla człowieka, który stykał się z żeglarstwem obrazek ten zawiera degradujący realistyczne intencje autora błąd: okręt jest pochylony na prawo, podczas, gdy wiatr, jak widać z ustawienia i stanu żagli wieje w lewo, więc w tę stronę winienby był pochylać okręt. Przechodząc do literatury, batalistyka Sienkiewicza jest specjalnie nie do przyjęcia dla kogoś, kto widział wojnę i bitwę kawaleryjską. Być może okropności Oświęcimia, na których możliwie realistyczne malowidło wysila się dziś tylu pisarzy, przerażając prawdą przedstawienia swych współcześników, naszym szczęśliwym wnukom wydadzą się bajką, którą stosunek do rzeczywistości pozwala uznać za dzieła tej samej kategorii co okrutne baśni o krwiożerczych jędzach, spalanych w piecu przez ich niedoszłe ofiary.

Niemożność znalezienia jednej dość szerokiej definicji ani dość obrazowego i nie wprowadzającego w błędy wzorca, skazuje na ograniczenie się do wskazywania niedociągnięć realizmu od wypadku do wypadku, tam, gdzie sądząc z kontekstu, dość jasne jest, o co w danej chwili chodzi.

2. Krótko przedstawiwszy trudności teoretyczne na jednym tylko punkcie szerzej nieco przedstawię trudności praktyczne z nim związane. Wiadomo w kołach literackich, może mniej poza nimi, jaka jest pozycja krytyki literackiej — nie od dzisiaj — w czasopiśmiennictwie polskim. Redakcja przysyła krytykowi książkę do oceny z uprzejmą, a nawet gorącą prośbą o recenzję „na 80—100 wierszy". Każda propozycja ze strony renomowanego krytyka, proponującego omówienie jakiejś kwestii literackiej, spotyka się z miłym przyjęciem w redakcji, ale i z zastrzeżeniem: „byle nie było za długie". Trzeba wyjątkowego zbiegu przyjaznych okoliczności (doniosłość zagadnienia, jego aktualność, wydźwięk społeczny, okazja jubileuszowa, osobisty fawor redaktora), aby umieścić, po wielomiesięcznym czekaniu, artykuł na całą stronę tygodnika; każda taka kobyła jest opłakana krwawymi łzami przez redaktora jako śmiertelny cios zadany poczytności pisma. Przyjrzyjmy się tej sprawie od strony opłacalności pracy krytyka (choć to nie jest najważniejsze): przeczytanie dużej książki, czas potrzebny do namysłu, jak wreszcie wciśnięcie owoców jego do owej setki wierszy, razem kilka dni, może tydzień pracy; wynagrodzenie, w najlepiej płacącym piśmie (nie biorąc pod uwagę nie płacących wcale) 15 do 25 przedwojennych zł. Wynik budżetowy: renomowany krytyk, piszący sporo, drukujący w czołowych i przeważnie najlepiej płacących pismach, ale odpowiedzialny za słowo, ale wystrzegający się utonięcia w zmechanizowanym recenzenctwie, nie zaglądającym do środka książki (w konsekwencji czego grube a nieczytelne książki bez czytania były chwalone „na wszelki wypadek"; wydanie takiej książki — był to niezawodny gradus ad Parnassum) — zarabiał rocznie koło dwóch tysięcy zł, mniej niż 200 miesięcznie. Jeśli zasoby własne, synekura, emerytura, zapomoga zapewniały mu jeszcze dodatkowe 300 zł, posiadał skromne minimum egzystencji inteligenckiej rodziny: dwa, lub trzy pokoiki, w tym gabinet dla pracy, na sobie ubranie, nie łachman, ludzkie choć bardzo proste jedzenie parę razy na tydzień pół czarnej w cukierni. Pięćset zł miesięcznie była to mniejwięcej połowa ówczesnych dochodów profesora uniwersytetu, ale taki dochód, lub większy, był udziałem liczonych tylko literatów, a już napewno żaden krytyk nie mógł sobie zapewnić piórem i połowy tego, to też krytyka mogła być, z wyjątkiem wypadków omówionych powyżej, tylko ubocznym zajęciem fachowca, inaczej zatrudnionego w humanistyce lub rozrywką dyletanta. Dziś warunki się zmieniły i rzeczywistość z przed 8 lat wygląda nieprawdopodobnie. Dziś taki krytyk zarabia tyle co profesor uniwersytetu, lub więcej. Ale „sto wierszy", choćby dziesięciokrotnie zapłacone, zawsze pozostają stu wierszami. Jak tu w nie wcisnąć jakąś naukową definicję i jakie takie uzasadnienie sądu? Gdzie materialna przestrzeń, na której ma się rozwijać krytyka — jej „Lebensraum" według terminologii Wielkiego Derwisza?

Porównajmy ten stan rzeczy z dziejami krytyki literackiej w Rosji, gdzie jak wiadomo, wiedza o literaturze rozkwitła wspaniale, szczególnie w ciągu ostatnich lat trzydziestu. Ale nie jest to kwiat bez korzeni. Nie sięgajmy bardzo daleko do początków nowożytnej literatury w tym kraju, tj. do początków XVIII w., do tych dyskusji teoretycznoliterackich najwybitniejszych ówczesnych pisarzy rosyjskich, Łomonosowa i jego współcześników, których to dyskusji pomnikiem są nie tylko przenikliwe zajrzenia w istotę sztuki poetyckiej wymienionego genialnego myśliciela, ale również wartościowe, choć wychodzące spod pióra mniej szczęśliwego poety, ale niezapomnianego w swej ojczyźnie pioniera literatury w europejskim znaczeniu, rozprawy Triediakowskiego; jakże już obszerne wobec naszych osiemnastowiecznych wzmianeczek o tych kwestiach, które tu i ówdzie można wyszukać! Zacznijmy przegląd dopiero od głównych asów krytyki rosyjskiej, od jej „klasyków", którzy wchodzą narówni z wielkimi „twórcami" do żelaznego zasobu piśmiennictwa, poznawani narówni z największymi poetami i powieściopisarzami, już na ławie szkolnej. Oto mistrz tej krytyki Bielinski, którego stulecie śmierci obchodzone będzie uroczyście w tym roku u naszych sąsiadów wschodnich. Pomińmy wartość myślową jego dzieła, wszechstronność jego zainteresowań, filozoficznych i społecznych, wielorakość jego podejścia do literatury, trafność ocen estetycznych, umiejętność analizy formalnej, głębię recepcji emocjonalnej dzieła, umiejętność dostrzeżenia jego walorów w życiu ogólnonarodowym. Zwróćmy tylko uwagę na rozmiary materialne jego spuścizny. Jakie to tomy! Wrażenia z występów Moczałowa w **Hamlecie** utworzyłyby gruby tom (za 600 zł) w wydaniu firmy Wł. Bąka. A jego studia o Puszkinie, napisane w ciągu pierwszego dziesiątka lat od śmierci poety, studia wyłącznie „egocentryczne", pomijające wszelką biografistykę, genetykę itd., stanowią pierwszą monografię tego poety, która do dziś dnia nie straciła wartości, a rozmiarami nie ustępuje naszym obszernym monografiom Mickiewicza, których seria rozpoczyna się dopiero od schyłku XIX w. Przyjrzyjmy się rozmiarom klasycznych rozpraw jego następców, Dobrolubowa, Czernyszewskiego, A. Grigorjewa, Pisariewa, Michajłowskiego: to nie na sto wierszy druku obliczone, to są prawdziwe rozprawy, w których można było wyłożyć i uzasadnić swe stanowisko, ujawnić kryteria sądu, wspierając argumentami i zużytkować krytykę bieżącą. A tej ostaniej rozmiary? Trudno to sobie wyobrazić przy naszych przyzwyczajeniach do stuwierszówek. Nie wiem, czy kto z mych czytelników miał w ręku książki wydawane przed pół wiekiem przez niejakiego Zielinskiego: są to wybory recenzji, pisanych najczęściej jeszcze w czasie publikowania znakomitych dzieł luminarzy powieści rosyjskiej. Tomy, niekiedy po 600 stron bitego druku dużej ósemki, przedstawiają pokłosie krytyki bieżącej, dotyczącej jednej jakiejś powieści np. **Wojny i pokoju, Anny Kareniny, Braci Karamazow**; nieco mniejszy ale przecież pokaźny tom, osobny przedstawia echa działalności pedagogicznej Tołstoja w Jasnej Polanie, jego pism teoretycznych z tej dziedziny i wydawanych przez niego podręczników elementarnych. Między podpisami nazwiska czasem zapomniane, czasem i dziś nieobce kulturalnemu Rosjaninowi, ewokujące określone oblicze ideologiczne i pisarskie. Jest na czem się oprzeć w swych ocenach i wypośrodkować tę najsprawiedliwszą ocenę, jaką współcześni dziełu umieją podobno zawsze o nim wypowiedzieć! A ton, a śmiałość niekiedy zuchwała wypowiedzi. nie krępującej się żadnymi względami! Moje określenia „hebes" lub „gęś" w stosunku do postaci powieściowych już wywołują oburzenie: o wiele drastyczniejszych używali współcześni Tołstoja i Dostojewskiego, i to nie tylko w stosunku do ich fikcyjnych bohaterów, ale i pod adresem swych przeciwników w polemice, lub nie dogadzających im pisarzy.

3. Na przytoczone z powodu jednego punktu trudności mógłbym się powołać przy usprawiedliwianiu innych, słusznie zauważonych, mankamentów mej książeczki. Obowiązek krótkości uniemożliwia analizę kompozycji utworów tam, gdzie ją uważam za wadliwą. Liczyłem co prawda na to, że te wady skaczą do oczu; wskazywałem już je nieco obszerniej, jeśli chodzi o **Emancypantki**, w swym dawniejszym studium o tej powieści („Przegląd Współczesny" z 1932), nie mniej oczywistym wydaje mi się odmienny charakter dwóch części **Lalki**: pierwszej, z wikłającą się w epizodach, nie posuwającą naprzód akcji zawartością, i drugiej, od wyjazdu Wokulskiego na wieś, stanowiącej powieść bardziej „z prawdziwego zdarzenia". Oba te utwory noszą piętno odcinkowej techniki powstawania. Oczywiście że demonstratio ad oculos tych (dla mnie) pewników — to luksus, na który nie mogłem sobie pozwolić w ramach mych artykułów. Liczyłem w dodatku na to, że w mym sądzie o kompozycji nie jestem odosobniony. Tak w najświeższej pracy prusologicznej **Z dziejów Dickensa w Polsce: Emancypantki a Bleak House**, Janina Kulczycka-Saloni, nie ukrywając swego admiratywnego stosunku do Prusa, nie waha się stwierdzić, że po pierwszym tomie **Emancypantek**, w którym zainteresowanie jest skupione wyłącznie wokół sprawy pani Latter, „z drugim tomem **Emancypantek** rozpoczyna się właściwie druga powieść, luźno związana z pierwszą". Nieco inny rezultat analizy ale też chyba nie idący po linii uznania doskonałej kompozycji całości. Jak widać, nie miałbym jeszcze praw do tytułu „największego krytyka współczesności" nawet gdybym dowiódł tezę o wadach kompozycji tych powieści. Już i bez mego wysiłku w tym kierunku rzecz wydaje się dostatecznie znana naszej prusologii. Wymieniona przed chwilą praca opiera się nawet na tej luźności budowy dla przeprowadzenia bardzo pomysłowego wyjaśnienia zasadniczej rozbieżności między utworem Prusa a rzekomo naśladowaną przezeń powieścią Dickensa: zamknięta budowa romansu, gdzie wszystkie wprowadzone postaci i wątki są splecione w zwarty „system tajemnic, które są naczelnym chwytem zaciekawienia czytelnika", nie odpowiadała nowej, współczesnej Prusowi, koncepcji powieściopisarstwa, które w dążeniu do najbardziej bezpośredniego odzwierciedlania życia unikało rozpinania jego obrazu na sztywnych ramach schematyzacji oraz planowego operowania wątkami treści i ich kontrastami. Formułuję tezę własnymi słowami proszę jednak porównać ją z rozpowszechnionym zarzutem przeciw nauralizmowi, cierpiącemu na bezkształtność ujmowanego przezeń koszmaru życia, obcemu „realizmowi konstrukcji" i tym od prawdziwego realizmu niższemu (ostatnio w studium o Mauriacu W Kubackiego, „Twórczość" I, 48) oraz z mymi spostrzeżeniami co do archaiczności techniki Orzeszkowej. Teza J. Kulczyckiej-Saloni, interesująca, jak wszystko co wychodzi spod tego świetnego pióra i płodna być może w innym zastosowaniu, w danym konkretnym wypadku nie wydaje się dostatecznie uzasadniona. Zbyt wątłe są podobieństwa między porównywanymi utworami: tu i i tam para kobiet (ale u Prusa trudno mówić o ich skontrastowaniu w toku powieści, skoro jedna wypada z niej z końcem pierwszego tomu, gdzie druga pozostaje zupełnie na drugim planie) należących do identycznych, ale bardzo szerokich rodzin typowych bohaterek powieściowych: na tym „podobieństwie rodzinnym" ogranicza się bowiem analogia powieści przy zupełnie *innej funkcji* fabularnej tych postaci. Więcej podobieństwa w niektórych epizodycznych szczegółach (odnalezienie samobójczyń i okrycie ich trupów osłoną, kontrastującą z ich dumą za życia), tu można by mówić o zapożyczeniach i reminiscencjach. Za mało jest jednak tego, by mówić o świadomym przetwarzaniu przez Prusa dzieła, wziętego za wzór jako całość, w ramach odmiennej koncepcji powieściowej.

4. Wracając do trudności krytyki w naszych warunkach, im chcę przypisać wrażenie apodyktyczności sądów. „Ton wyższości i bezapelacyjności rozstrzygnięć" jest oczywiście konsekwencją niedostatecznego rozwinięcia argumentacji, a przyczyny tego wskazałem powyżej. Tłumaczą też one wrażenie „mieszania spraw dotyczących ideologii pisarza ze sprawami wartości i ważności samego dzieła". Autorka słusznie podnosi w tym miejscu „płodne dla krytyki rozróżnienie radzieckiej nauki o literaturze, która odrębnie traktuje ideologię pisarza i „wymowę" jego obrazu i która bardzo stanowczo przeciwstawia się identyfikacji tych dwóch zupełnie różnych spraw". Istotnie słyszałem już głosy odpierające jako zuchwały atak na Prusa, moją walkę z legendą Prusa-postępowca. Ale akcja ta, ujęta w jeden specjalny rozdziałek (2-gi) szkicu, obca jest całkowicie intencji poniżenia Prusa jako człowieka, a jeszcze bardziej oczywiście — jako artysty. Ponieważ jednak oskarżony chętnie poszukuje współwinowajców, muszę zaznaczyć, że na tym stanowisku nie jestem odosobniony. Ideologia Prusa była bodaj najszerzej uwzględniana przez dotychczasowych badaczy jego twórczości. Ale legenda jest uparta i uporu tego miałem świeże dowody. Nie obaliła jej książka, jeszcze przedwojenna którą dziś w powojennym wydaniu z satysfakcją odczytuje: jest to **Rodowód społeczny literatury polskiej Ignacego Fika.** Nieodżałowany krytyk, jak wiadomo, wybitny przedstawiciel lewicy społecznej, stwierdza istnienie legendy i bardzo solidnie i przekonywująco odsłania prawdziwe oblicze ideologiczne Prusa (str.

*) patrz „Kuźnica" Nr 4 (125) z dn. 25. I. 1948 r.

64—66 i 74), co nie zmienia jego uznania dla Prusa - artysty podobnie jak i dla Sienkiewicza od tej strony rozpatrywanego. Przytym, co zasługuje na specjalne podkreślenie u krytyka, ideologicznie tak odmiennego od autora Trylogii, nawet w społecznym aspekcie tego pisarza umie wyróżnić strony dodatnie (str. 70 i 78). Przy sposobności muszę zaznaczyć zgodność na wielu punktach oceny artyzmu Sienkiewicza u Fika i u mnie. Są to zresztą rzeczy nie przez nas pierwszych dopiero powiedziane.

5. Jeśli chodzi o sprawę rewizjonizmu krytyczno - literackiego, Ewa Korzeniewska w ogólniejszej formie podnosi zagadnienie jego użyteczności, skłaniając się najwidoczniej na stronę dostrzegania raczej niebezpieczeństw niż pożytku tego ingerowania krytyki w przeszłość: „może się zdarzyć i zdarza się najczęściej, że autorytet krytyka zaciąży w dużej mierze, że opinia taka utrwala się i krzywdzi pisarza i naszą teraźniejszość, pozbawiając ją prawa uznania dla tych, których c h c e m y (podkreślenie moje, K. W. Z.) uważać za przodków w dziedzinie myśli lub artyzmu. Można by sądzić, że jest to specjalnie niebezpieczne u nas, gdzie mamy stosunkowo ubogie dziedzictwo myśli liberalnej i prawdziwej „sztuki" i gdzie choćby niewielka lekkomyślność rozbija jednolitość tradycji kulturalnej. Pozwalam sobie stanowczo zaprotestować przeciw temu stanowisku (choć nikt nie jest dalszy ode mnie od niedoceniania znaczenia tradycji kulturalnej i niezastąpionych wartości p r a w d z i w y c h skarbów w niej zawartych). Protestuję zaś zarówno w obawie nowych jeszcze trudności, które powiększą już istniejące trudności funkcjonowania krytyki, jak i w imię miłości do prawdy, a nienawiści do legend, których fałszywość prędzej czy później musi się okazać, i tym bardziej katastrofalnie, im dłużej i wyżej fałsz był windowany, a choćby chroniony. Temat to zresztą dla moralistów, którzy niejednokrotnie nim się zajmowali, i chyba z największą słusznością opowiadali się najczęściej przeciw hodowaniu kłamstwa w legendzie lokalnej czy powszechnej, rodowej czy narodowej. Protestuję też w imię literatury, jako najważniejszej cząstki dziedzictwa kulturalnego, które ma być przejęte. Ale to dziedzictwo, specjalnie ta jego cząstka, wtedy są cenne, jeśli stosunek do nich jest żywy, jeśli są odżywką, a nie martwym, nigdy nie dającym się przyswoić kamieniem, który tylko ciąży organizmowi. To poczucie martwoty w stosunku do literatury ojczystej dawało się już zaobserwować w „dwudziestoleciu". Nie ratowało wciągnięcie literatury nowszej. Specjalnie gdy myślałem o Trylogii, jak ją czytałem z mymi rówieśnikami w dzieciństwie, i jak potem stała się ona narzędziem oficjalnej polonistyki, najbardziej bodaj znienawidzonego ze wszystkich przedmiotów nauczania, i materiałem „24 lekcyj" rozbioru literackiego (czytana jednocześnie nie w oryginalnym tekście, tylko ze stustronicowych „bryków"). Nie ratował sprawy i Wyspiański z jego choćby nieczytelną Warszawianką podawaną do admiracji patriotycznej. Nie, literatura powinna być żywym przeżyciem każdego indywidualnego czytelnika, a nie udręką jego dzieciństwa; powinna budzić do samodzielnej wypowiedzi w każdym pokoleniu; obowiązkiem krytyki jest pomoc w tej sprawie. Podobnie ciężkiem pensum szkolnym była dla Rosjanina za mych lat gimnazjalnych jego własna literatura XVIII wieku — najwyżej chyba obok tego materiałem do parodii („Nauki junoszej pytajut, otrawu starcam podajut", i szereg innych). Teraz, po zrestaurowaniu jej obrazu wysiłkiem, zwłaszcza, ostatniego ćwierćwiecza, stała się na nowo żywą cząstką dziedzictwa kulturalnego. I nie tylko dlatego, że w niej zostali uwypukleni „przodkowie myśli liberalnej" i rewolucyjnej, lecz że inaczej, skuteczniej i na innych odcinkach została uwydatniona „prawdziwa sztuka". Jakże niepodobny jest do dawnego dworaka Dierżawina, porównującego poezję, jako rzecz przyjemną, ze słodką w lecie lemoniadą", jego dzisiejsze oblicze, natchnionego poety nieregularnościami swymi zapowiadającego romantyzm, protoplasty realizmu w zmysłowym ujmowaniu rzeczywistości niezależnego i szorstkiego weredyka w życiu, mimo że się wcale nie ukrywa jego reakcyjnego pod względem polityczno-społecznym oblicza ideologicznego.

Podkreślenie roli historii literatury, w pośredniczeniu pomiędzy nami, a dziedzictwem kulturalnym przeszłości, prowadzi nas do jeszcze jednego argumentu w obronie rewizjonizmu literackiego: jest nim troska o żywotność polskiej historii literatury. Nie może ona wciąż dreptać na tym samym miejscu, nic nie zmieniając w swym wejrzeniu na przeszłość. Mimo całego jej bezwładu, mimo powtarzających jedna drugą monografii o wieszczach (którymi szczególnie się szczyci), i w niej także odbywa się, niekoniecznie wskutek rozszerzenia i pogłębiania badań, ani zbytnio w konsekwencji uzasadnionych wyroków, (częścią, owszem, pod wpływem lekkomyślnych wystąpień śmiałków) powolna przemiana wartościowania przeszłości. Dość mi porównać historię literatury Króla i Nitowskiego, sprzed lat pięćdziesięciu, z układem dzisiejszych podręczników, żeby dostrzec różnicę. Ileż „imion miłych ludowi, lud pozapominał", ile ich, i to nie tylko z liczby petitem drukowanych, ulotniło się z kart przeznaczonych dla ucznia. Nie bolejemy zbytnio nad degradacją Polów ze stanowiska niemal wieszczów narodowych (choć zostaną w dziejach życia literackiego — bez nich nie rozumielibyśmy całego szeregu jego zjawisk), przebolejemy może i większe a nieuniknione konsekwencje zwężającej się, w miarę wydłużania perspektywy historycznej. Ale nie tylko ograniczoność pamięci ludzkiej motywuje te zmiany „wnukowie spominają" zapoznanych i niedocenionych, żeby zaś im zapewnić należyte miejsce, muszą usuwać przecenionych i zbyt długo eksponowanych w salonach muzealnych. Samo ulokowanie Norwida na należnym stanowisku iluż perturbacji w gmachu historii literatury stało się przyczyną! Napewno nie ostatnia to postać naszej przeszłości literackiej (choć może największego kalibru), powołana na nowo do życia: inne będą się usuwać by dać im miejsce. O ileż mniej rewolucyjne są moje zamachy, w których chodzi zaledwie o uznaną hierarchię utworów tego samego pisarza, pozostawianego na świeczniku i otoczonego nadal mym choćby wstrzemięźliwym w wyrazie, niechby szorstkimi słowy, uwielbieniem, do którego przyznaję się w Postscriptum. Przeniesienie rozkwitu talentu na wcześniejszą epokę twórczości, choćby mniej płodną w materialnych rozmiarach, też nie jest bez precedensu w oglądzie tego czy innego pisarza, naszego czy obcego: wolimy Krasińskiego z epoki **Nieboskiej** i **Irydiona** od Krasińskiego autora **Przedświtu** i **Psalmów**: dość dawno ustalił się pogląd, potwierdzony w ostatniej przed wojną edycji zupełnej wierszy Verlaine'a („Lutetia"), iż arcydzieł jego trzeba szukać wśród **Fêtes galantes** i **Romances sans paroles**, a nie w późniejszej, jakże obfitej jego twórczości. Nie jest chyba obelgą dla Prusa uznanie za najświetniejszy okres jego twórczości epoki od **Anielki** do **Placówki**, a nie późniejszej, kiedy tworzył wielkie swoje powieści.

6. Ale może największą niestosownością jest użycie słów drastycznych w stosunku do bohaterów tych powieści? I wogóle bezceremonialność zachowania się w świątyni przeszłości literackiej, zdradzająca brak szacunku dla dzieła przeszłości? Otóż i tu muszę zaprotestować. Śmiałość i szczerość bycia, odpowiednio do temperamentu, choć przeciwne ceremonialności, świadczą o żywym stosunku względem literatury, pożądanym tu nadewszystko, jak to w poprzednim ustępie starałem się ukazać. Kult Puszkina, wiemy, jak wielki i szczery w jego ojczyźnie, wyrósł i spotężniał w atmosferze, w której wolno go było stawiać poniżej pary butów. Tołstoj pozostał „wielkim pisarzem ziemi rosyjskiej", mimo że Majakowskij „za brodę go wyciągał z kryjówki jego tomów" i „włóczył twarzą po bruku": obronił się i zatryumfował swą wewnętrzna wielkością. Właśnie zamachy obrazoburców są najlepszą próbą wartości: co się ostoi — będzie żyć. Dlatego samodzielne, śmiałe, nawet lekkomyślne, nawet niekulturalne rewizje są bardziej pożądane niż wysilanie się „uczonych w piśmie" jakby to jeszcze raz uzasadnić tradycyjne zachwyty, nie naruszając w niczym, broń Boże, ustalonego ceremoniału literackiego i tradycyjnej hierarchii dzieł i pisarzy.

Piszę te ostatnie słowa nie „pro domo mea" — raczej jako pewnego rodzaju zalecenie dla młodszych ode mnie krytyków, należąc sam do najstarszych już dziś (praktycznie biorąc, poza nielicznymi wyjątkami) działającej ich generacji. Właśnie przed chwilą rzuciłem okiem na przedwojenną jeszcze recenzję pewnej uczonej książki młodego wówczas polonisty, Jana Dürra: i natrafiłem na taką jej ogólną ocenę: „(autorowi) brak zasadniczej dla krytyki śmiałości oceny zwłaszcza słabych stron dzieła (omawianego twórcy). Pod tym względem książka jego nie wychodzi poza konwencjonalne chwalby..." Oto słowa, które można by mechanicznie stosować do większości naszych pracowników literatury. W ciągu 12 lat tak scharakteryzowany autor książki (nagrodzonej już wówczas zaszczytną nagrodą) wyrósł na wybitnego pracownika historii literatury i niewątpliwie w tym zakresie może być pożyteczny; byle nie wciągał doń zjawisk zbyt nowych, niedostatecznie przedyskutowanych przez krytykę, co się stało niestety z Młodą Polską, spetryfikowaną wraz z nierozważnymi sądami krytyki współczesnej w przedwczesnej konsekracji szkolnej; i byle w swej działalności, korzystał sumiennie z wyników pracy krytycznej. Ale w tej ostatniej, a tym więcej przy rewizji literackiej śmiałość sądu jest najważniejszą; nawet niedość uzasadniony argumentami sąd może być trafny, gdy się zajęło trafny punkt widzenia: rzeczą następców jest lepsze zargumentowanie i ujęcie w bardziej precyzyjną, naukowo dokładniejszą formę — o ile to w humanistyce możliwe. Ale bez odwagi i samodzielności sądu nie posunie się krytyka a z nią zmartwieją pokrewne dyscypliny literaturoznawstwa. „Fortes fortuna adiuvat" — oto godne hasło młodości i w nim nadzieja krytyki i literatury polskiej.

K. W. Zawodziński

PRZEGLĄD PRASY

Wielokrotnie poruszałem w mojej kronice sprawę karygodnej niepamięci na jaką pisma literackie skazały naszych kolegów poległych lub zmarłych w okresie okupacji hitlerowskiej. Milczenie, które zalega wokół imion prozaików, publicystów, poetów, milczenie, którym otoczono nazwiska znanych nam blisko pisarzy pokolenia młodszego, było przerywane tylko z inicjatywy prywatnej, przyjaciół lub rodziny. Żadnej planowej akcji w tym kierunku nie przeprowadzono i o ile mi wiadomo dopiero teraz, w czwartym roku pookupacyjnym, planuje Związek Literatów wydanie księgi pamiątkowej, co zresztą nie uratuje sprawy. Większość z naszych zmarłych kolegów to byli pisarze wybitni lub też, jeśli chodzi o pokolenie młodsze — rokujący najświetniejsze nadzieje. To też należałoby dziś pomyśleć o wydaniu ich dzieł. Jeśli idzie o poetów, to sprawa ta nie jest zbyt skomplikowana. Wyobrażam sobie, że każdy taki tom winien być zaopatrzony w obszerną przedmowę i życiorys.

Tymczasem jednak, nim Związek Literatów lub któraś z instytucji wydawniczych zechce podjąć się takiej akcji, należy oddać sprawiedliwość tym z pośród pisarzy, którzy nie zapomnieli o swoich kolegach lub przyjaciołach i wśród licznych swoich zajęć potrafili się zdobyć na artykuł czy epitafium.

W nr. 23 „Nowin Literackich" obszerny artykuł wspomnieniowy o świetnym satyryku i poecie, Tadeuszu Hollendrze, zamieścił Jerzy Zagórski: „Puste, czcze słowa — kończy Zagórski swoje wspomnienie o Hollendrze — padają na groby poetów, którzy polegli w walce z najeźdźcą, póki nie ukazują się jeszcze starannie skomponowane zbiory ich wierszy. Umarli mogą czekać, są bardzo cierpliwi, ale my, żyjący koledzy odczuwamy wielką wyrwę, wielki fałsz w obrazie poezji naszych czasów, nie widząc na półkach, obok skądinąd bardzo zasłużonych poetów... i tych... którzy padli...

Drogi Jerzy, jeśli to może coś pomóc, to przyjmij w Paryżu wyrazy mojej solidarności w tej sprawie i spróbuj nam pomóc. Dyplomaci potrafią lepiej załatwiać sprawy niż pisarze.

Zdaje się jednak, że nie tylko dyplomaci. Doskonale pilnują swoich ważnych, artystycznych spraw plastycy, których nigdy bym o to nie podejrzewał.

Oto przed kilkoma tygodniami ukazał się w krakowskim „Dzienniku Literackim" artykuł p. Andrzeja Banacha p. t. „Sztuka nieludzka".. P. Banach, ożywiony zapewne najlepszymi intencjami, napisał ogromny akt oskarżenia przeciwko nowoczesnemu malarstwu, polecając, podobnie jak się to działo przed rokiem w sprawach literatury, gotową receptę dla malarzy. Delacroix, którego reprodukcja zdobiła wymieniony artykuł, miał być wzorem malarstwa. Dobrze, że Delacroix, bo to wielki malarz. Panu Banachowi nie chodziło jednak, o ile pamiętam, o to, że Delacroix to był prawdziwy rewolucjonista malarstwa XIX wieku, który rozbił skostniałą sztukę epigonów, podobnie jak pompierów francuskich końca wieku starli impresjoniści, a ich epigonów z kolei wyeliminowało analityczne malarstwo Picasso i Braque'a. P. Banachowi chodziło głównie o tematykę obrazów i według tej tematyki dokonał podziału na sztukę „ludzką" i „nieludzką". Kiedy czytałem artykuł Banacha, lękałem się, że skutki mogą być fatalne. Delacroix bowiem jest niepowtarzalny, tak samo jak np. niepowtarzalny jest Majakowski, natomiast tematycznie postulatom Banacha odpowiada zupełnie nieźle batalista — Batowski.

Jednakże malarze okazali się bardziej aktywni niż można było przypuszczać. W nr 22 „Dziennika Literackiego" pojawiło się kilkanaście wypowiedzi malarzy i nie tylko malarzy, bo i studentów Akademii Sztuk Pięknych, których nie należy podejrzewać o rutynę i snobizm. Wszystkie te prace żywo polemizują z Banachem i dowodzą, że „ludzkość" i „nieludzkość" sztuki tkwi poza jej tematyką. Spośród artykułów wyróżnia się praca Tadeusza Kantora „Po prostu sztuka". Czytamy tam: „Dzieło sztuki jest dziełem ludzkim, bo wyraża działanie ludzkiej myśli uzbrojonej uczuciem i wolą ludzkiego, a nie innego tworzenia. Abstrakcjonizm zerwał z nieśmiałością ludzkiego poczynania wobec natury — co nie oznacza zerwania związków między człowiekiem a naturą..." Kantor przestrzega, że przyjęcie ideologii zawartej w artykule Banacha cofa „polską kulturę plastyczną o sto lat wstecz". Podobnie, lecz inaczej nieco, formułuje swoje stanowisko Mieczysław Porębski, który wskazuje praktycznie jak należy przybliżyć masowego widza do sztuki nowoczesnej. Podobną wypowiedź do wypowiedzi Kantora, choć bardziej akcentującą autonomię malarstwa, zawiera artykuł nadesłany z Brukseli przez Zbigniewa Florczyka. Mnie jednak nade wszystko uradowała wypowiedź Zdzisława Pabisiaka, studenta trzeciego roku Akademii Sztuk Pięknych, który pisze m. inn.: „Sztuka nowoczesna nie jest łatwa do zrozumienia, ale to samo dotyczy sztuki dawnej. Aby sztukę zrozumieć, trzeba w to włożyć dużo pracy, gdyż trzeba wznieść się na poziom twórcy.

Ściąganie ich do swego poziomu nie ma sensu, bo wtedy niczego się od nich nie dowiemy ponadto co już wiemy. Mnie się zdaje, że nie w tym tkwi nieszczęście, że artyści dążą do odkrywania nowych wartości, ale w tym, że jesteśmy pozbawieni odpowiednio wyposażonych muzeów i reprodukcji dzieł sztuki. Tu a nie gdzieindziej leży powód rozdźwięku między społeczeństwem i sztuką".

Dyskusja prowadzona przez „Dziennik Literacki", dyskusja w sprawie sztuki Tadeusza Hołuja, a szczególnie doskonała odprawa jaką Hołuj dał wszystkim moralizującym „ciotkom" literackim w swoim artykule drukowanym w 21/22 numerze „Dziennika Literackiego"— wszystko to świadczy, że nie zastygamy w konformizmie artystycznym, ale że w naszym życiu kulturalnym panuje atmosfera dyskusji i ścierania się poglądów, co zawsze gwarantuje rozwój i postęp.

Po raz drugi w tej kronice wypada mi zgłosić solidarny akces. Tym razem solidaryzuję się z tymi wszystkimi artykułami w których malarze krakowscy wypowiadają się za humanistyczną sztuką nowoczesną przeciwko epigonizmowi i przykrytemu demagogicznym sloganem zrozumiałości pompierstwu do którego musi nas doprowadzić konsekwentnie ideologia artykułu p. Banacha. Nie pamiętam już, kto to powiedział, że dobre intencje nie tworzą dobrej sztuki.

ph.

Konkurs na scenariusz

W związku ze zbliżającą się setną rocznicą zgonu Fryderyka Chopina przypadającą w roku 1949, P. P. „Film Polski" pragnie uczcić pamięć geniusza narodu polskiego przez realizację pełnometrażowego filmu, osnutego na tle Jego życia i twórczości.

P. P. „Film Polski" w porozumieniu z Komitetem Wykonawczym Roku Chopinowskiego (1949) ogłasza międzynarodowy konkurs na nowelę filmową, która mogła by się stać podstawą do opracowania scenariusza długometrażowego filmu, przeznaczonego zarówno dla Polski jak i zagranicy.

P. P. „Film Polski" liczy na pełne zrozumienie wagi podjętego zadania i zaprasza do udziału w konkursie pisarzy, muzyków i wielbicieli wielkiego kompozytora.

1. Konkurs jest otwarty, dostępny dla wszystkich.

2. Uczestnikom konkursu pozostawia się pełną swobodę w wyborze rodzaju utworu filmowego (może to być film biograficzny, bądź oparty na kilku fragmentach z życia muzyka, film osnuty na tle muzyki Chopina itp.).

3. Nowela, o objętości nie mniej niż 30 stron maszynopisu winna zawierać:

a) streszczenie akcji z uwzględnieniem węzłowych elementów dramaturgicznych;

b) dokładnie opracowaną charakterystykę głównych postaci;

c) kolejność zasadniczych scen i partii dialogowych.

Nowela winna być utworem oryginalnym, a nie przeróbką istniejącego dzieła literackiego lub teatralnego.

4. Jury konkursowe składać się będzie z:

przedstawiciela Min. Kultury i Sztuki, Komitetu Wykonawczego Roku Chopinowskiego (1949), MSZ (Departament Prasy i Informacji), Zw. Zaw. Literatów Zw. Zaw. Kompozytorów, Zw. Zaw. Realizatorów Filmowych, oraz 3 przedstawicieli P. P. „Film Polski".

5. W wyniku oceny prac konkursowych Jury przyzna 3 nagrody: I — 300.000 zł. II — 200.000 zł i III — 100.000 zł.

Jury zastrzega sobie prawo innego podziału niezmienionej sumy nagród między wyróżnionych uczestników konkursu.

6. Wszystkie nagrodzone prace stają się własnością P. P. „Film Polski".

7. P. P. „Film Polski" nabywa prawo przeniesienia nagrodzonej noweli filmowej na film dźwiękowy, zastrzegając sobie prawo wykorzystania jej w całości lub części.

8. P. P. „Film Polski" rezerwuje sobie prawo zakupu nienagrodzonych prac (honorarium na nowelę wynosi 75.000 zł) i wykorzystania poszczególnych części, pomysłów, scen partii dialogowych zakupionej noweli.

9. P. P. „Film Polski" zastrzega sobie, iż następne etapy pracy mogą być wykonane przez innego autora (scenariusz literacki, scenopis itd.).

10. W wypadku powierzenia autorowi noweli rozpracowania scenariusza spisana zostanie specjalna umowa.

11. Ogłoszenia nagrodzonej lub zakupionej pracy drukiem, względnie opublikowanie jej w innej formie (teatr, radio) może nastąpić tylko za zgodą P. P. „Film Polski".

12. Prace należy nadsyłać anonimowo w zapieczętowanej kopercie z napisem „Konkurs Chopinowski" na adres: Warszawa, Puławska 61, Biuro Programowe Naczelnej Dyrekcji Filmu Polskiego. Koperta i pierwsza strona maszynopisu winny być zaopatrzone w godło.

W drugiej załączonej i zapieczętowanej kopercie o tym samym godle należy podać imię i nazwisko autora.

13. Termin nadsyłania prac upływa z dniem 1 września rb.

14. Prace będą rozpatrywane w miarę nadsyłania.

15. Wyniki konkursu zostaną ogłoszone w prasie dnia 15 października 1948 r.

16. W sprawach dotyczących umów z autorami nagrodzonych i zakupionych prac obowiązywać będzie Ustawa o Prawie Autorskim i Konwencja P. P. „Film Polski" ze Związkiem Autorów i Kompozytorów Scenicznych „ZAIKS"

KORESPONDENCJA

W sprawie Palestyny

W odpowiedzi na list otwarty Pawła Hertza w nrze 22 „Kuźnicy" w sprawie wypadków palestyńskich otrzymaliśmy list następujący:

Drogi Pawle!

Dobrze się stało, że przerwałeś milczenie naszych kolegów w sprawie Palestyny.

Bo kto, jak nie literat, podziwiać winien ten cud dziejowy, że po dwudziestu wiekach zostało wskrzeszone państwo Izraela, dając światu widome świadectwo, jak oto księga, idea i powołanie triumfuje nad fatalnymi odmianami losu, tylu inkwizycyjnych stosów, tylu pieców krematoryjnych i krwawej intrygi wielkiego mocarstwa. Wielkiego mocarstwa z niebardzo wielkiej wyspy, którą — wedle powiedzenia Heinego — już dawnoby pochłonęło morze, gdyby nie bało się mdłości i kolek.

I kto, jak nie pisarz polski, gniewem i nadzieją, wiarą i współczuciem winien reagować na ten widok przerażający i aż nazbyt u nas w Polsce znany: garści Makabeuszów — niedobitków z powstańczego getta, znowu dziesiątkowanych z angielskich samolotów; pracowitych osiedli i miast wydartych pustyni — znowu oddawanych na pastwę pustyni...

I czyjego wreszcie głosu spodziewać się wolno, jeśli nie głosu pisarzy chrześcijańskich — przeciwko plugawieniu Ziemi Świętej przez państwa chrześcijańskie, w obronie resztek tragicznego narodu, w którym urodził się był Chrystus i o którym przestrzegał św. Paweł: „A jeźli niektóre z gałęzi odłamane są, a ty któryś był płonną oliwą, jesteś wszczepiony zamiast nich i stałeś się uczestnikiem korzenia i tłustości oliwnego drzewa: nie chlubże się przeciw gałęziom; bo jeśli się chlubisz, wiedzże, iż nie ty korzenia nosisz, ale korzeń ciebie" (Ad Romanos XI, 17. 18).

Na pewno, mój drogi, nie jesteś w tej sprawie osamotniony. W każdym razie przyjmij mój akces.

Aleksander Wat

Warszawa, 26 maja 1948.

W związku z listem w sprawie Adolfa Dymszy

W liście, biorącym w obronę dobre imię Adolfa Dymszy, który ukazał się w poprzednim numerze „Kuźnicy", podpisany przez Brandysa, Brzechwę, Dygata, Hertza, Ważyka i Żuławskiego uderzył mnie i muszę przyznać, w pierwszej chwili nawet oburzył pewien zwrot, który uważam za wysoce niefortunny. Zwrot ten, zawarty w końcu pierwszego zdania mówi o znakomitym komiku, któremu stawiane były, jak się okazało niesłusznie, zarzuty, dotyczące zachowania się podczas okupacji, że został „oczyszczony z niesłusznych zarzutów, **rozgłaszanych w nieznanej nam bliżej intencji**" (podkr. moje).

Jest rzeczą jasną, że **rozgłaszanie** jakichkolwiek zarzutów przeciwko komukolwiek, zanim zostaną one udowodnione i stwierdzone przez sąd jest w stosunku do każdej jednostki krzywdzące. Natomiast zdecydowanie narzucający się podczas lektury tego zdania sens, według którego zarzuty te były **stawiane** w „nieznanej bliżej intencji", może oburzyć każdego, kto przeżył w kraju okupację i komu zależy na oczyszczeniu atmosfery moralnej w naszym społeczeństwie. Solidaryzuję się całkowicie z podpisami pod listem w sprawie Dymszy, że oczyszczonej z zarzutów jednostce (nie tylko, jeżeli jest sławnym artystą, ale w ogóle) należy wszelkimi możliwymi środkami przyjść z pomocą, aby zdjąć z niej odcień niesłusznego oskarżenia. Nie ulega jednak, moim zdaniem, wątpliwości, że zarzuty stawiane nie tylko Dymszy, ale i wielu innym, często, jak może wyniknąć z procesu uczciwym obywatelom, postawione być **musiały** nie w intencji „bliżej nieznanej", ale zupełnie oczywistej, i każdy na kim ciążył chwilę cień zarzutu, być może najniesłuszniejszego, powinien był przejść przez odpowiedni proces rehabilitacyjny, właśnie w imię pełnego oczyszczenia z tego zarzutu. Na tym stanowisku stał i stoi konsekwentnie cały obóz postępu, walczący zdecydowanie z kollaboracjonizmem (np. we Francji z przeciwną mu, konformistyczną postawą elementów burżuazyjnych) i byłoby chyba na pewno niezgodne z intencją podpisanych pod listem w sprawie Dymszy, gdyby ich dobre intencje obrony świetnego aktora przed krzywdzącymi go nadal plotkami były zrozumiane opacznie. Byłoby to dla Dymszy naprawdę niedźwiedzią przysługą.

Ryszard Matuszewski.

KSIĄŻKI NADESŁANE

Władysław Tatarkiewicz: O szczęściu. Nakł. wydawn. Wiedza — Zawód — Kultura. Tadeusz Zapiór i S-ka, Kraków — 1948, str. 509.

Idee społeczne doby stanisławowskiej. Oprac. Bogdan Suchodolski. (Biblioteka Autorów Polskich Nr. 2) Nakł. Wydawn.: Trzaska, Ewert i Michalski, Warszawa 1948, str. 224.

Karol Bunsch: Ojciec i syn (Powieść historyczna w 2 tomach). Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1946, tom I. str. 310, tom II — str. 318.

Henryk Gotlib: Wędrówki malarza. Nakł. Gebethnera i Wolfa, Warszawa 1947, str. 351.

Helena Boguszewska: Czekamy na życie. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1947, str. 224

Dr. Józef Pieter: Krytyka dzieł twórczych. Nakł. Wydawn. Śląsko-Dąbrowskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Katowice 1948, str. 337.

Janina Skowrońska - Feldmanowa: Ulica św. Anny (Dramat w 3 aktach z epilogiem o roku 1848). Nakł. Instytutu Wydawniczego „Sztuka", Warszawa 1948, str. 80.

Tadeusz Hołuj: Dom pod Oświęcimiem (Sztuka w 4 aktach). Nakł. Instytutu Wydawniczego „Sztuka", Warszawa 1948, str. 86.

Noty

Pecunia non olet

W grudniu ubiegłego roku odkryto w Grazu tajną organizację hitlerowską. Proces, który odbył się niedawno, ukazał pieniężne kulisy tej sprawy. Świadkowie z najrozmaitszych środowisk zgodnie zeznali, że oskarżeni otrzymywali wynagrodzenie w dolarach za przekazywanie poufnych informacji co do stanu wojsk sowieckich i jugosłowiańskich.

I tak świadek nazwiskiem Schlessinger wyjawił, że dr Klinger, który kierował operacjami band w Grazu i okolicy, był w ścisłych stosunkach z brytyjską służbą bezpieczeństwa. Klinger powierzył Schlessingerowi „czarną listę" osób, których działalność interesowała sfery brytyjskie. Za pośrednictwem Fritza Werdnigga banda otrzymała od grupy oficerów byłej dywizji niemieckiej „Brandenburg" 3 miliony szylingów, jak również znaczną sumę w dolarach od agentów obcego wywiadu. Było to wynagrodzenie za poufne i specjalnie cenne informacje odnośnie wojsk rosyjskich i jugosłowiańskich.

Pecunia non olet.

Cr

Powrót księcia

Książę Rudiger von Starhemberg był, jak wiadomo, za rządów Dolfussa w Austrii „führerem" Heimwehry, szturmowej formacji faszyzmu. Książę von Starhemberg kierował Heimwehrą w walce przeciw robotnikom wiedeńskim w r. 1934. Po Anschlussie książę von Starhemberg opuścił Austrię za zgodą Hitlera i został zagranicą jego agentem handlowym dla mobilizowania środków finansowych na zbrojenia.

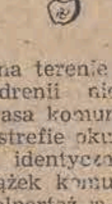
Obecnie książę von Starhemberg wraca do Austrii. Austriacki minister spraw wewnętrznych Helmer, socjaldemokrata, zdementował pogłoskę jakoby książę był już w Wiedniu, ale nie mógł zdementować faktu, że Starhembergowi przebywającemu jeszcze w Argentynie, został wydany paszport austriacki, uprawniający go do powrotu. Przed kilkoma tygodniami rząd austriacki powziął uchwałę, której mocą przywrócono księciu von Starhembergowi tytuł własności wszystkich jego majątków. Wykonanie uchwały jest w pełnym toku.

Oto cesarz odszedł, ale generałowie powracają.

sk.

Sztuczne milczenie

Brytyjskie władze wojskowe zamknęły wychodzący dotychczas w Dortmundzie dziennik komunistyczny „Das Westdeutsche Volksecho". Powodem tego kroku był artykuł redakcyjny, krytykujący politykę Stanów Zjednoczonych. Dzień przed tym został zawieszony na sześć tygodni dziennik komunistyczny, wychodzący w Kolonii, a nieco dawniej również zawieszono düsseldorfską „Die Freiheit" o analogicznym nastawieniu.



W ten sposób na terenie całego Zagłębia Ruhry i całej Nadrenii nie istnieje w tej chwili w ogóle prasa komunistyczna.

We francuskiej strefie okupacyjnej Niemiec dyskryminacje są identyczne gdyż ukazała się tam lista książek komunistycznych których sprzedaż i kolportaż są zakazane. Na liście figurują wszystkie książki Karola Marksa i Fryderyka Engelsa, „Państwo i rewolucja" Lenina, „Materializm dziejowy i dialektyczny" Stalina, „Rola jednostki w dziejach" Plechanowa, sprawozdania z konferencji londyńskiej — Mołotowa, „O tym, co czynimy" marszałka Tito, wszystkie dzieła Kalinina, rozprawy ekonomisty sowieckiego Wargi i wiele innych.

Czyż nie na te i tym podobne książki rzucali swą anatemę hitlerowcy?

cr.

U hrabiny de Saint-Cyr

Nie zawsze należy czytać Prousta. Niekiedy warto otworzyć któryś z popularnych magazynów francuskich. Lektura pożyteczna i pouczająca.

W numerze 82 (z dnia 26 maja 48) „Semaine de Paris" ukazała się nota pt. „U hrabiny de Saint-Cyr", której towarzyszyła reprodukcja zamieszczona niżej. Nota ta w połączeniu z reprodukcją stanowi arcydzieło swego rodzaju i dlatego pozwalamy sobie zacytować co celniejsze fragmenty:

„André Maurois poświęcił słowa pełne uznania pastelom hrabiny Yvonne de Saint-Cyr, podkreślając ich „płomienny urok"; oleje hrabiny nie ustępują w niczym jej pastelom. Podziwiamy subtelną wrażliwość tej wielkiej damy z najlepszego towarzystwa, która maluje samą siebie, swoich krewnych i swe psy w sposób prawdziwie czarujący, nawiązując zarazem do młodości spędzonej w koloniach, gdzie jej ojciec był wysokim urzędnikiem."

Następuje opis uroczego pałacyku hrabiny w Neuilly, gdzie artystka wystawiła swoje obrazy, poczem opis przyjęcia:

„Wytworna publiczność przybyła, aby uczcić to zdarzenie (wernisaż, przyp. mój).

...Ambasadorowa Danii gawędziła z panami de Franqueville i Menier, zaś artyści, panowie Podestat i Catelain podziwiali dobroć coctailów. I gdy Eric von Strohelm patrząc przez monokl podawał ramię Denise Vernac, całej w piórach, urocze siostrzenice hrabiny, panny d'Aremberg częstowały panów ciastkami..."

Zachęceni tym wstępem przyglądamy się reprodukcji. Nie ulega wątpliwości, że twórczość hrabiny de Saint-Cyr, której André Maurois „poświęcił słowa pełne uznania", zasługuje na uwagę. Oto ona:

Młoda Kreolka karmiąca dziecko.
Yvonne de Saint-Cyr

Wzruszeni do łez Kreolką karmiącą dziecko i hrabiną, która mimo że wychowana w koloniach, zachowała w pełni zrozumienie dla uczuć ludzkich, (nawet jeśli doznają ich kolorowe kobiety), wołamy wielkim głosem:

Cienie Ingresa, Davida i Delacroix!
Cienie Maneta, Renoira i Cezanne'a!
— znaleźliście godnego następcę.
Rira qui pourra.

jg.

Kultura literacka

Z artykułu „Akademickie zagadnienie Kultury Literackiej" w „Słowie Powszechnym" z dnia 2 czerwca br.:

„Oczywista, że kultury literackiej nie dziedziczy się razem z kolorem oczu czy kształtem czaszki, chociaż i te zależności mają na nią na pewno swój wpływ".

Kapitalne odkrycie. Nic o tym dotąd nie wiedzieliśmy. Nawet Kallenbach nic o tym nie mówi. Zamawiamy przeto u autora tej wypowiedzi rozprawę pod tytułem: „Wpływ czaszki odwłokoidalnej i dziedzicznego zeza w mętno-zielonych oczach na balladę o pomieszaniu zmysłów pod wieżą Babel". Prosilibyśmy również o rozstrzygnięcie zagadnienia, czy wybicie twórcy jednego oka, a tym samym pozbawienia go wszelkiej barwy w tymże, powoduje przejście od ballad do poematów opisowych, czy też odwrotnie. Ciekawe byłyby wreszcie kulturalno-literackie rezultaty zniekształcenia czaszki pod wpływem nieszczęśliwych wypadków.

sk.

„Panorama" i pedicure

W ilustrowanym dodatku do „Dziennika Łódzkiego" — „Panorama" na tytułowej stronie znajdujemy zdjęcie stanowiące prawdopodobnie reklamę jakiegoś specyfiku toaletowego z następującym podpisem:

Na drugiej półkuli świata modne są specjalne neseszry używane na plażę przez przedstawicielki płci pięknej. W neseserach tych, prócz innych drobiazgów, znajduje się komplet przyborów do pedicure.

„Zmysłowa Dudu Papa
Jej uśmiech, pies i kanapa"

— napisał kiedyś autor „Jarmarku Rymów" przy podobnej okazji*). Jak widzimy półkula półkuli nie równa. Na jednej cwaniacy tumanią ludziom w głowach po to by robić dobry byznes, na drugiej robi to bezmyślnie redakcja „Panoramy", która niedawno z tupetem godnym lepszej sprawy pouczała jednego z wybitnych publicystów, co powinien, a czego nie powinien pisać, wyjeżdżając do Anglii...

ent

Zasługi wydawców

Zbliżający się sezon letni nie sprzyja tym wydawnictwom, które omawiam w niniejszej rubryce. Akcja wydawnicza w zakresie klasycznym zwolniła jakgdyby swoje tempo. Ostatnią pozycją godną odnotowania jest „Quo vadis" wypuszczona przez Państwowy Instytut Wydawniczy jako trzecia jaskółka zbiorowego wydania pism Henryka Sienkiewicza. Pierwszą były odnotowane już przeze mnie „Nowele", drugą — „W pustyni i w puszczy".

Z plotek ustnych dowiedziałem się i spieszę, by podzielić się tym z czytelnikami, że dzieła poetyckie Mickiewicza w czterech tomach już niedługo zostaną przedłożone w subskrypcji.

Plotka pisemna w postaci informacji otrzymanych przeze mnie listownie od jednego z nestorów badań nad twórczością Juliusza Słowackiego, mówi aż o trzech planowanych wydaniach dzieł Słowackiego. Jedno — popularne, drugie większe w 12 tomach, trzecie wreszcie ma być reedycją pomnikowego wydania Ossolineum wraz z dopełnieniem sześciu tomów, czyli razem z wydanymi 10 tomami otrzymalibyśmy szesnastotomowe, pełne, krytyczne wydanie Słowackiego.

Ponieważ wydawnictwa są bardzo dyskretne i nie podają przedwcześnie wiadomości o swoich zamierzeniach, więc wszystkie moje dane należy traktować jako plotki, które jednak winny się jak najszybciej okazać prawdą, bo inaczej wszelkie hasła upowszechniania kultury należy kwalifikować jako demagogię.

ph.

---

*) Julian Tuwim „Na zbytnie a niepowściągliwe dziwkochwalstwo naszego wieku" („Jarmark Rymów").

Redaguje: Zespół „Kuźnicy". Wydaje: Spółdzielnia Wyd. „Czytelnik"
REDAKTOR NACZELNY: STEFAN ŻÓŁKIEWSKI.
Redaktor naczelny przyjmuje we wtorki, czwartki i soboty od godziny 11 do 13.
Adres Redakcji i Administracji: ul. Piotrkowska Nr 96. — Telefon 205-42.
CENA OGŁOSZEŃ: Za 1 mm na 1 szpalte 40 złotych.
WARUNKI PRENUMERATY:
Miesięcznie zł 80.—; kwartalnie zł 240.—; półrocznie zł 480.—; rocznie zł 960.—.
Należność za prenumeratę należy wpłacać do P. K. O. konto VII—567 „Prenumerata Kuźnicy".
D—019815 Drukarnia Nr 4 Sp. Wyd. „Czytelnik" — Łódź, Żwirki 2.